

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»

На правах рукописи



Сунцова Елена Анатольевна

**ПОЭТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ВОСПОМИНАНИЯХ КОНСТАНТИНА КОРОВИНА
(К ПРОБЛЕМЕ «ПРОЗА ХУДОЖНИКА»)**

5.9.1 — Русская литература и литературы народов Российской
Федерации

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
Барковская Нина
Владимировна
д. филол. н., проф.

Екатеринбург — 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ И В ТВОРЧЕСТВЕ К. КОРОВИНА.....	222
1.1. Живопись словом: проблема словесной изобразительности.....	222
1.2. Мемуары как опыт творческой саморефлексии Коровина-художника..	477
1.3. Искусство — радостный гимн красоте жизни: размышления Коровина о задачах художника	588
ГЛАВА 2. ИМПРЕССИОНИЗМ СТИЛЯ В ПЕЙЗАЖАХ КОРОВИНА	766
2.1. Картины Крайнего Севера в очерках Коровина о путешествиях	766
2.2. Цветовая гамма как носитель лирического сюжета (рассказ «Мороз»)	888
ГЛАВА 3. СООТНОШЕНИЕ ДЕКОРАТИВНОСТИ И НАРРАТИВНОСТИ В ПРОЗЕ КОРОВИНА	1022
3.1. Очерк как «живая картина»: экфрасис, развернутый в нарратив	1022
3.2. Воспоминания о Шаляпине: жанр литературного портрета	1144
3.3. Идея тайны природы и искусства в охотничьих рассказах Коровина	1355
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	155
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	1559
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ЛИТЕРАТУРЫ.....	15960
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	179

ВВЕДЕНИЕ

Константин Алексеевич Коровин – яркая фигура в русском искусстве. Даже годы жизни заставляют задуматься о том, что его век вместил в себя очень многое и стал отражением жизни не только России, но и Европы. Константин Алексеевич родился в 1861 г. в Москве. В России этот год ознаменовался отменой крепостного права. А умер художник в 1939 г. в Париже. Этот год печально памятен для всего современного мира как год начала Второй мировой войны. В биографии Коровина многое стало символичным.

Константин Коровин явился одним из замечательных художников-новаторов рубежа XIX–XX вв. В свои зрелые годы, будучи уже «русским парижанином», он написал мемуары и рассказы автобиографического характера.

Константин Коровин – не только один из первых русских импрессионистов, он перевернул современные ему представления о сценографии (до К. Коровина художник в театре играл роль второстепенную, вспомогательную). Его новаторство характеризует А. П. Гусарова: «Новая правда оформления не имела ничего общего с иллюзорностью, столь любимой на казенной сцене. Главной для художника стала забота о выявлении сути музыки, о создании соответствующей ей поэтической атмосферы. Благодаря его усилиям возникал художественный ансамбль, гармоничное единство всех слагаемых спектакля: музыки, живописи, режиссуры, актерского исполнения. Такого еще не было в России»¹. Литературное наследие художника изучено далеко не полностью, и одним из вопросов является единство/различие двух ипостасей его творчества, проблема соотношения изобразительности живописной и словесной.

¹ Гусарова, А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...». Живопись Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. – 400с. С. 31.

Актуальность темы исследования в его теоретическом аспекте обусловлена заострением проблемы специфики визуальной и словесной образности. Выбор в качестве материала для анализа прозы художника Коровина позволяет углубиться в заявленную проблему. Кроме того, актуальность исследования связана с неослабевающим интересом к мемуарной литературе, в частности – к наследию деятелей русской культуры, оказавшихся в эмиграции.

Степень разработанности темы. Проза Константина Коровина уже попадала в поле зрения исследователей, культурологов и литературоведов.

Вступительная статья В. А. Самкова и И. С. Зильберштейна «О Константине Коровине-писателе» к книге «Константин Коровин вспоминает...»² стала отправной точкой в изучении литературного творчества художника. В книгу вошли воспоминания Коровина о жизни, о современниках (в частности, о Чехове, Шаляпине, Саврасове, Врубеле, Серове, Левитане), очерки о путешествиях, автобиографические рассказы о рыбной ловле, об охоте... Первое издание (1971) было тепло принято читателями и прессой. Издание нельзя назвать исчерпывающим, так как в него вошло не все литературное наследие художника. Книга не содержит подробных комментариев к мемуарам, в основном, отмечаются некоторые неточности, обнаруженные в воспоминаниях Коровина, особенно касающиеся хронологии событий, ведь Коровин писал по памяти, был уже далеко не молод, кроме того, сообщаются сведения о людях, фигурирующих в воспоминаниях, указывается на обстоятельства их знакомства с Коровиным. Во вступительной статье «О Константине Коровине-писателе» речь идет о причинах обращения художника к литературному творчеству, дается краткая периодизация жизни и творчества (в России и в эмиграции), отмечается, что Константин Коровин был одаренным и артистичным рассказчиком.

² Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.

Второй сборник мемуаров Константина Коровина «То было давно... там... в России»³, изданный в 2010 г., является более полной версией собрания литературного наследия художника (двухтомное издание включает письма, рассказы и воспоминания, без цензурных изъятий). В книгу включены впечатления Коровина о революции 1917 г., письма, воспоминания, рассказы. Издание содержит обширные комментарии, написанные Т. С. Ермолаевой, профессором Принстонского Университета (США) в соавторстве с Т. В. Есиной, а также вступительную статью «К. А. Коровин в зарубежье (1922–1939)». Кроме того, Т. С. Ермолаева—автор докторской диссертации «Константин Коровин как писатель» (к сожалению, данная работа отсутствует в открытых источниках). В сферу научных интересов Т. С. Ермолаевой входит эмигрантский период жизни художника. Она указывает на сходство К. А. Коровина-писателя с классиками русской литературы, ведущими мастерами рассказа: И. С. Тургеневым, А. П. Чеховым, И. А. Буниным, И. С. Шмелевым, Б. К. Зайцевым и др. В статье идет речь об основных направлениях литературного творчества Коровина, об особенностях его стиля, включающего в себя юмор, радость проживания жизни, наслаждение от природой родного края, от людей, его населяющих, удивительное жизнелюбие, чувство единения с народом. Т. С. Ермолаева и Т. В. Есина, внимательно прослеживая биографию Коровина-писателя, акцентируют внимание на том, что он оставил ярчайший след как в мировой живописи, так и в русской литературе. Кроме того, отмечается и особенности жанров, характерных для прозы Коровина: тяготение к жанрам рассказа, очерка и серии очерков, объединенных темой (например, серия очерков о северном путешествии).

В статье Ст. Рассадина «Пером и кистью», напечатанной в «Литературной газете» в 1979 г., также сравниваются литературные опыты Коровина с лучшими произведениями классиков русской литературы, в

³ Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – М.: Русский путь, 2010а. – 752 с.; Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 2. Рассказы (1936–1939); Шалапин: Встречи и совместная жизнь; Неопубликованное; Письма. – М.: Русский путь, 2010б. – 848 с.

частности с А. И. Куприным. Рассадин отмечает, что Коровин стал писателем в результате удивительного парадокса: «С одной стороны, он не ощущал тяжести общепризнанных законов прозы, тяжести так знакомой профессионалам, в другой же – брался за перо лишь в минуту, когда чувствовал, что кисти с этим не справиться. В минуту крайней необходимости»⁴.

Вл. Б. Муравьев дает обширный обзор литературного наследия художника. В статье идет речь о литературных предпочтениях, незаурядном актерском таланте Коровина-рассказчика. Автор включил в статью высказывания современников о мемуарах художника (Ф. И. Шаляпина, Н. И. Комаровской, В. Светлова, В. С. Мамонтова, А. Н. Бенуа). Подчеркивается особая художественность прозы Коровина, ее близость к прозе И. А. Бунина. О творческом методе Коровина Муравьев пишет, что его первооснова – «натура», т.е. природа. Также автор отмечает, что Коровин много пишет о Москве, московском быте, московских типах, о животных, о своих путешествиях по России и за границей, и «он всюду – в людях и природе – ищет и находит доброту»⁵, определяя тем самым эмоциональный колорит прозы Коровина. Об артистизме пишет А. Я. Головин в книге своих воспоминаний: «У Коровина был действительно блестящий талант в этом отношении; из него мог бы выйти актер, если бы он не сделался художником»⁶.

Современники Коровина считали литературные произведения художника заметным явлением. В 1932 г. русский литератор, балетовед и историк балета Валериан Светлов (Ивченко) в статье по случаю юбилея творческой деятельности Коровина писал: «Он еще и поэт и художник слова. Кто слышал его удивительные рассказы в дружеской беседе, тот никогда не забудет их юмора, их красочности, их непосредственной прелести потому,

⁴ Рассадин, Ст. Пером и кистью // Литературная газета. – 7 февр. – 1979. – № 6/7. – С. 8.

⁵ Легенда о счастье: проза и стихи русских художников: [сборник / сост., вступ. ст. и примеч. В. Б. Муравьева; худож. А. А. Данилин]. – М.: Московский рабочий, — 1987. – 432с. — С. 5.

⁶ Головин, А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Ленинград; Москва, Искусство, — 1960. – 388 с. – С. 25.

что рассказчик Коровин говорит так, как он пишет картины: он находит для рассказов оригинальные словесные краски, блики, штрихи, как находит их на своей палитре для картин. В последнее время он стал печатать эти рассказы, воспоминания, эпизоды своей многообразной жизни, в этих литературных произведениях нет “литературы”, в них неиссякаемым ключом бьет сама жизнь со всеми ее красками. Перед читателем возникают образы, пейзажи и сцены, как будто он видит их написанными на холсте в то же живой, блестящей, импрессионистской манере, которая является органической природой этого изумительного художника-поэта»⁷.

Статья Ларисы Давтян «“Маленькая странность” Константина Коровина (к 150-летию со дня рождения художника и писателя)»⁸ посвящена творчеству К. А. Коровина не только как художника, но и как писателя. В ней автор раскрывает особенности творческой эволюции Коровина-писателя, его отношение к событиям в России, особенную гармонию человека и природы, которую Коровин изображал в своих рассказах. Проводятся параллели между творчеством А. П. Чехова и К. А. Коровина, указывается на то, что оба писателя приверженцы сходных эстетических принципов, оба избегали открытой тенденциозности, чувствовали прелесть и тайну жизни. Л. Давтян обращает внимание на то, как бережно Коровин относится к речи персонажей, старается передать все их особенности на страницах своих рассказов. Характерные для Коровина-писателя образы и мотивы отмечены автором статьи. Это образы окна, зеркала, месяца, явно перекликающиеся с его живописью.

Особо следует отметить диссертацию А. В. Гальковой «Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции (М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин)»⁹, где поднимается проблема взаимодействия живописи и литературы в прозе

⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 13.

⁸ Давтян, Л. «Маленькая странность» Константина Коровина // Иные берега. – 2011. – № 4 (24). – С. 55–69.

⁹ Галькова, А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции: М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Томск, 2018. – 254 с.

художников. А. В. Галькова анализирует серию очерков-воспоминаний Константина Коровина «Моя жизнь». Исследовательница подчеркивает, что литературные произведения художников представляют собой полноценные документально-художественные тексты, обладающие своеобразием поэтики, которое выражается в структуре повествования, в особенностях хронотопа и в использовании разных форм взаимодействия живописной и словесной художественной образности. Особую роль в структуре повествования играет образ художника. Это творец нового типа, пытающийся самоопределиться в ситуации слома культурной парадигмы и переосмысления традиций. Феномен авторского сознания раскрывается в литературных произведениях А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и К. А. Коровина посредством актов воспоминания, воображения, восприятия мира и самовосприятия. Идея синтеза и создания универсального языка, характерная для эстетики модернизма, была реализована в мемуарно-автобиографической прозе русских художников посредством взаимодействия живописных и литературных образных приемов в поэтике исследуемых текстов. Так достигается эстетизация всех явлений действительности. Пейзаж и портрет, являясь самостоятельными композиционными компонентами мемуарно-автобиографических текстов художников, демонстрируют разные формы инкорпорации принципов и приемов изобразительного искусства в словесный текст, раскрывают своеобразие эстетического видения художников с помощью интерпретации уже созданных артефактов. Автор делает вывод о том, что текст «Моей жизни» Коровина носит искусствоцентрический характер. Повествование о творчестве для Коровина важнее повествования о жизни. Писатель-художник смотрит на все сквозь призму эстетики. Персонажи «Моей жизни» либо сами становятся носителями эстетической точки зрения, либо подвергаются художественной рефлексии со стороны автора. Эстетическая рефлексия в мемуарно-автобиографическом повествовании Коровина-писателя отражает процесс самоидентификации художника в историко-культурном контексте России

конца XIX – начала XX вв. и служит средством познания судьбы творческой личности в системе общественных отношений.

Об импрессионистической образности Коровина пишет В. Н. Силантьева в монографии «Литература и живопись в контексте компаративистики»¹⁰. Творчество Коровина-беллетриста рассматривается в чеховском контексте. В. И. Силантьева делает вывод о том, что для Коровина, так же, как и для Чехова, в творчестве «оказалась близкой импрессионистическая стилистика с ее мгновенным ракурсом видения, с поэзией настроения, которое превалировало в картине и в тексте»¹¹.

В статьях Ю. В. Пономаревой, посвященных творчеству К. А. Коровина, подчеркивается, что его воспоминания – прежде всего рефлексия над предназначением художника, его роли в изобразительном искусстве¹². Приметы импрессионизма в текстах художника отмечены исследователем в портретах и пейзажах. Анализируя взаимодействие живописного и литературного творчества, Ю. В. Пономарева приходит к выводу о том, что «изображая мир как вечно меняющееся оптическое явление, К. А. Коровин не стремится к подчеркиванию его постоянных, глубинных качеств. Познание мира основывается главным образом на изошренной наблюдательности, визуальном опыте художника, а процесс этого восприятия, его динамика отражаются в импрессионистичности, спонтанности и искренности изложения его воспоминаний. В вербальных текстах он внешне не экстраполирует приемы, терминологию живописца. Корреляция здесь глубинная. Она выражается в импрессионистичности словесного и живописного творчества, но разные материалы диктуют

¹⁰ Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астрапринт. — 2015. – 336 с.

¹¹ Там же. – С. 171.

¹² Пономарева, Ю. В. Концепция «цвета» в живописной метапоэтике художника К. А. Коровина // Наука. Инновации. Технологии. – 2009а. – № 5. – С. 272–278; Пономарева, Ю. В. Корреляция живописного и прозаического текста К. А. Коровина: импрессионистичность // Рефлексия. – 2008а. – № 2. – С. 51–52; Пономарева, Ю. В. Метапоэтика живописи как проблема // Textus. – 2008б. – № 12-1 (12). – С. 362–372; Пономарева, Ю. В. Особенности структуры портретных зарисовок в текстах живописца К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2010. – № 8. – С. 317–322; Пономарева, Ю. В. Особенности языкового выражения пейзажа в литературных текстах художника К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2009б. – № 7. – С. 230–236; Пономарева, Ю. В. Слово-образ «художник» в метапоэтике живописцев (на материале текстов К. А. Коровина и М. А. Врубеля) // Язык. Текст. Дискурс. – 2008в. – № 6. – С. 202–207.

художнику разные средства»¹³. Однако углубления в механизм «глубинной корреляции» статья не предполагала.

Проделанный обзор научной литературы, посвященной Коровину-писателю, позволяет сделать вывод о том, какие особенности прозы Коровина уже стали предметом научных исследований: отмечены лиризм и импрессионистичность его письма, важность темы искусства как формы творческой саморефлексии, выявлены традиции Бунина, Чехова, Куприна, Зайцева, обнаружен ряд сквозных деталей в художественном мире Коровина, уделено внимание обилию пейзажных и портретных описаний. Вместе с тем, своеобразие словесной изобразительности Коровина, связанной с его даром художника-живописца, не получило детального анализа на уровне поэтики. Данным обстоятельством дополнительно определяется актуальность темы нашего исследования.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования является мемуарная проза К. Коровина в соотношении с его живописным творчеством.

Предмет исследования – специфические особенности повествования, обусловленные взглядом на мир художника-живописца, а также сходство и отличия словесной изобразительности от визуальной.

В качестве **материала** для анализа избраны очерки о путешествиях и воспоминания о событиях молодости, позволяющие увидеть сходство словесных и живописных пейзажей Коровина; в книге «Воспоминания о Ф. И. Шаляпине» прослеживается влияние опыта Коровина-театрального художника на обрисовку портрета великого артиста; несколько рассказов о животных («рассказы охотника») дают возможность проникнуть в коровинскую глубинную интуицию природы, не сводимую к внешней наблюдательности и проявившуюся как в живописном, так и литературном творчестве художника.

¹³ Пономарева, Ю. В. Корреляция живописного и прозаического текста К. А. Коровина: импрессионистичность // Рефлексия. – 2008а. – № 2. – С. 51–52. – С. 52.

Цель и задачи

Цель работы – исследовать поэтику образности в мемуарной прозе Константина Коровина; выявить уровни и способы взаимодействия словесной и живописной составляющих.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

- осветить проблему специфики взаимодействия живописи и литературы как особых видов искусства;
- проследить по мемуарам Коровина авторефлексию над целью и назначением современного художника;
- исследовать проявления «живописности» (в выборе сюжетов, в приемах портретных и пейзажных описаний, в способах передачи авторской точки зрения на изображаемое) в очерках о путешествиях, воспоминаниях о молодости, в мемуарной книге о Ф.И. Шаляпине;
- выявить особенности «автоэкфрасиса» в прозе Коровина, обратившись к очерку «Испания»;
- исследовать соотношение и функции образности и нарративности в сюжетной прозе Коровина;
- сформулировать на материале творчества Коровина вывод о специфике прозы художника.

Методология и методы исследования. Мы опирались на общеэстетический подход к принципам взаимодействия образного и словесного видов искусства (труды В. Н. Альфонсова, Б. Б. Галанова, С. Зенкина, Г. П. Козубовской, Г.-Э. Лессинга, Н. В. Пращерук, Н. Д. Тамарченко, Е. Фарыно). В целом работа выполнена в историко-литературном русле. Учитывались работы, посвященные мемуарной прозе (Л. Я. Гинзбург, Е. Л. Кириллова, М. Медарич, В. М. Пискунов, А. Г. Тартаковский). При обращении к конкретным текстам Коровина учитывались жанровые и стилевые аспекты (импрессионизм стиля, жанры воспоминаний, литературного портрета, охотничьего рассказа, очерка-

зарисовки). Трактовки категории стиля представлены далее в диссертации, как и специфика мемуарной прозы. При обращении к жанрам мы опирались на конкретные исследования (например, работа В. С. Барахова¹⁴ о литературном портрете), учитывая теоретическую модель жанра, разработанную в трудах Н. Л. Лейдермана¹⁵. В исследовании учтены наблюдения и выводы специалистов, писавших о живописи и прозе Коровина (О. М. Безатосная¹⁶, Л. Т. Воробьева¹⁷, В. И. Власова, А. В. Галькова, Т. С. Ермолаева, Ю. В. Пономарева).

Исследованность теоретической проблемы. Литературное творчество художников – явление вовсе не редкое. Многие художники обнаруживали литературный талант. Они писали не только мемуары, но и критические статьи об искусстве, оставили большое литературное наследие. Назовем некоторые примеры: «Далекое близкое» И. Е. Репина¹⁸, «Мои воспоминания» А. Н. Бенуа, «Воспоминания» М. В. Добужинского¹⁹, труды В. В. Кандинского²⁰. «Точка и линия на плоскости» и «О духовном в искусстве», «Моя жизнь» М. З. Шагала²¹, дневник «История одного рождения» К. С. Петрова-Водкина²², «О пережитом» М. В. Нестерова²³. На литературном поприще пробовали свои силы А. М. Васнецов²⁴, В. Г. Перов²⁵,

¹⁴Барахов, В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов; Отв. ред. А. Н. Иезуитов. — Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние, 1985. — 312 с.

¹⁵Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 143.

¹⁶Безатосная, О.М. Образ России в воспоминаниях К.А. Коровина «То было давно... там... в России...» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики, 2017. – № 4(27). – С. 48-52

¹⁷Воробьева, Л.В. Синтез документального и художественного в мемуарной прозе К.А. Коровина («Шаляпин. Встречи и совместная жизнь») // Текст. Книга. Книгоиздание, 2019. — №20, С. 23–34.

¹⁸Репин, И. Е. Далекое близкое. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 486 с.

¹⁹Добужинский, М. В. Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – С. 321–365.

²⁰Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линии на плоскости. М.: АСТ, 2018. – 384 с.

²¹Шагал, М. Моя жизнь. – СПб.: Азбука, 2000. – 411 с.

²²Петров-Водкин, К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Автобиограф. Повести. – Ленинград, 1982. – 632 с.

²³Нестеров, М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. – 2-е изд. – М., 1968. – 279 с.

²⁴Васнецов, В. А. Страницы прошлого. Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. – Ленинград, 1976. – 196 с.

²⁵Перов, В.Г. Рассказы художника. - Москва : Терра, 2018 ; 237 с.

П. А. Радимов²⁶, Н. К. Рерих²⁷, П. А. Федотов, Е. В. Честняков²⁸,
К. Ф. Юон²⁹.

В настоящее время не ослабевает интерес к автобиографической прозе художников, о чем свидетельствует издание за последние годы ранее не публиковавшихся произведений и переиздание без цензурных изъятий мемуарно-автобиографических произведений К. А. Коровина³⁰, А. Н. Бенуа³¹, Е. Е. Лансере³², Л. С. Бакста³³, М. Б. Воробьевой-Стебельской³⁴, М. В. Веревкиной³⁵ и др. Однако специальных работ, посвященных их литературному творчеству, все же немного, по большей части это предисловия или послесловия к художественным альбомам репродукций.

Мемуары русских художников первой волны эмиграции рассматривались в диссертациях А. В. Гальковой «Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции (М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин)»³⁶ и Т. Ю. Николаевой «Литературное наследие русских художников второй половины XIX – первой

²⁶ Радимов, П.А. О родном и близком : воспоминания. - М. : Московский рабочий, 1973. - 160 с.

²⁷ Рерих, Н. К. Из литературного наследия. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 534 с.

²⁸ Честняков, Е. В. Сказание о Стафии - Короле Тетеревином роман-сказка. — М.: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2007. — 365

29Юон, К. Ф. Автобиография. – М.: Гос. Акад. художественных наук, 1926. – 56 с.

³⁰ Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – М.: Русский путь, 2010а. – 752 с.; Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 2. Рассказы (1936–1939); Шаляпин: Встречи и совместная жизнь; Неопубликованное; Письма. – М.: Русский путь, 2010б. – 848 с.

³¹ Бенуа, А. Н. Александр Бенуа размышляет... / Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. – М.: Сов. художник, 1968. – 749 с.; Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916. – М.: Захаров, 2016а. – 560 с.; Бенуа, А. Н. Дневник. 1916–1918. – М.: Захаров, 2016б. – 768 с.; Бенуа, А. Н. Дневник. 1918–1924. – М.: Захаров, 2016в. – 816 с.; Бенуа, А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. Т. 1. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955а. – 409 с.; Бенуа, А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. Т. 2. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955б. – 404 с.; Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. – М.: Наука, 1980. – Кн. 1–3. –1980. – 711 с.; Кн. 4, 5. – 1980. – 743 с.; 26; Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 1. – М.: Захаров, 2005а. – 910 с.; Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 2. – М.: Захаров, 2005б. – 1545 с.

³² Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 1. Воспитание чувств. – М., 2008а. – 730 с.; Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 2. Путешествия. Кавказ: будни и праздники. – М., 2008б. – 762 с.; Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 3. Художник и государство. – М., 2009. – 794 с.

³³Бакст, Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. Кн. 1. Статьи. Роман. Либретто. М.: Искусство — XXI век, 2012а. – 403 с.; Бакст, Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. Кн. 2. Письма. М.: Искусство-XXI век, 2012б. – 351 с.

³⁴ Воробьева-Стебельская, М. Б. Моя жизнь с художниками «Улья»: мемуары. – М.: Искусство — XXI век, 2004. – 290 с.

³⁵ Веревкина, М. В. Письма к неизвестному. М.: Искусство — XXI век, 2011. – 243 с.

³⁶Галькова, А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции: М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. –Томск, 2018. – 254 с.

половины XX века»³⁷. Т. Ю. Николаева исследует литературные произведения художников И. Е. Репина, К. С. Петрова-Водкина, М. В. Нестерова и неопубликованные ранее рукописные произведения этих художников из собрания Государственной Третьяковской галереи. Исследовательница обращает внимание на то, что литературные произведения художников — ценные художественные высказывания, и анализирует некоторые особенности, характерные именно для авторов-художников. Т. Ю. Николаева приходит к выводу о том, что «произведения художников тесно связаны с изобразительным искусством, что отражается не только в содержательной стороне, но и в форме повествования, в частности, в создании пограничных жанров, названных самими художниками с использованием терминологии изобразительного искусства: эскизы, этюды, портреты и наброски»³⁸. Большинство произведений художников — проза. Кроме того, исследовательница отмечает, что главная отличительная черта литературных произведений художников — наличие образа автора-повествователя — признанного художника. Произведения художников имеют чаще всего автобиографический характер. Однако их произведения нельзя назвать документальными, почти все они включают большую долю вымысла.

Назовем статью о литературном творчестве Кандинского Т. А. Снигиревой, Е. К. Созиной ««Войти в картину, как в избу»: язык самоописания в дорожном дневнике и этнографических работах В.Кандинского»³⁹. О литературном творчестве И. Е. Репина писал редактор его мемуаров К. И. Чуковский в книге «Илья Репин»⁴⁰. С. Н. Дурьлин, редактор мемуаров Нестерова, написал вступительную статью к книге «Нестеров в жизни и творчестве»⁴¹, где прослеживается жизненный и

³⁷ Николаева, Т. Ю. Литературное наследие русских художников второй половины XIX — первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2015. — 188 с.

³⁸ Там же. — С. 6.

³⁹ Снигирева, Т. А., Созина, Е. К. «Войти в картину, как в избу»: язык самоописания в дорожном дневнике и этнографических работах В. Кандинского // Уральский исторический вестник. — 2018. — Т. 59. — № 2. — С. 68–77.

⁴⁰ Чуковский, К. И. Илья Репин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Искусство, 1983. — 143 с.

⁴¹ Дурьлин, С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Молодая гвардия, 2004. — 540 с.

творческий путь художника. Вл. Муравьев во вступительной статье к сборнику сочинений художников «Легенда о счастье. Проза и стихи русских художников»⁴² озаглавил свою статью «Литература и живопись». Он ставит перед собой вопросы: «Что заставляет художника-живописца обращаться к литературной деятельности?», «Что такое – литературное творчество художника, и какое место оно занимает в его творческом самовыражении?». В названном сборнике Вл. Б. Муравьев показывает многообразие литературных созданий художников, связи и взаимоотношения с изобразительным искусством и художественной литературой своего времени: автор проводит параллели между произведениями художников и их современников-писателей, находя в них тематическое и идейное единство. Вл. Б. Муравьев особо подчеркивает, что «обращение художников к литературе имеет устойчивую непрерывную традицию»⁴³.

Проблема «проза художника» еще не получила своего теоретического осмысления. В исследованиях, посвященных литературным произведениям, созданным художниками, большое внимание уделено визуальному компоненту в их литературных произведениях (пейзажам, портретам героев, деталям интерьера), теоретический вопрос о специфике прозы, созданной художником, не ставился. Однако в последнее время феномен прозы художника стал привлекать к себе внимание. Это связано с активным вхождением литературы в общекультурное мультимедийное пространство.

В статье Н. Б. Барковской «Поколение “застоя” в книгах Э. Кочергина “Ангелова кукла” и В. Любарова “Праздник без повода”»⁴⁴ рассматривается мироотношение людей позднесоветского периода на материале книг художников Э. Кочергина «Ангелова кукла» и В. Любарова «Праздник без повода». В статье анализируется проза художников только в

⁴² Легенда о счастье: проза и стихи русских художников: [сборник / сост., вступ. ст. и примеч. В. Б. Муравьева; худож. А. А. Данилин]. – М.: Московский рабочий. — 1987. – 431 с.

⁴³ Там же. – С. 3.

⁴⁴ Барковская, Н. В. Поколение «застоя» в книгах Э. Кочергина «Ангелова кукла» и В. Любарова «Праздник без повода» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18. – № 4 (157). – С. 139–153.

социокультурном аспекте, Любаров и Кочергин характеризуются не столько как художники, сколько как свидетели эпохи, носители «живой разговорной стихии, хранящей следы еще дореволюционной культуры, как и замкнутой цеховой или тюремной среды, а также разных периодов советской истории. Благодаря их книгам читатель может прикоснуться к их жизненному опыту в его разных аспектах – без дидактизма, без жесткой оппозиции “плохой” и “хороший”, “правильный” и “неправильный”, без ностальгии или жалоб»⁴⁵. Художники отражают свое понимание времени, в котором живут, сама речь рассказчиков несет на себе отпечаток жизненного опыта этих художников.

В статье Е. В. Пономаревой «Владимир Любаров: книги художника» автор анализирует уникальную манеру художника, позволяющую сочетать живопись, фото и текст. Этот уникальный синтез видов искусств обладает значительно большим ресурсом эстетического воздействия по сравнению с отдельно взятыми живописью или литературой. Е. В. Пономарева подчеркивает единство литературы и живописи в рамках художественного целого: «Каждая из книг представляет собой единство, построенное на принципах соединения ставших знаменитыми серий картин с сериями связанных с ними рассказов, зарисовок, эскизов, фотографий»⁴⁶. Как видим, в данной статье на первом плане принципы и приемы книготворчества Любарова, проблема своеобразия литературного творчества живописца отдельно не рассматривалась.

Книга художника становится объектом рассмотрения в статье А. А. Житенёва «“Книга поэта” как “книга художника”: “IMAGO” Д. Дмитриева». В данном случае рассматривается рукописный поэтический сборник Дмитрия Дмитриева «IMAGO. Каспар Хаузер и засиженные мухами портреты» (2018). Внимание исследователя акцентируется на книге художника как арт-объекте, сходном с рукописными альбомами. «С книгой

⁴⁵ Барковская, Н. В. Поколение «застоя» в книгах Э. Кочергина «Ангелова кукла» и В. Любарова «Праздник без повода» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18. – № 4 (157). – С. 139–153. – С. 150.

⁴⁶ Пономарева, Е. В. Книга художника: текст и затекст // Феномен затекста. – Екатеринбург, 2021. – С. 69. [Электронный ресурс]. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/100726/1/978-5-7996-3277-9_2021_chapter_1-4.pdf (дата обращения: 29.01.2025).

художника это издание объединяет тесная связь текста, особенностей визуального и типографского решения, восприятие книги как уникального арт-объекта»⁴⁷, – пишет автор статьи. И книга «Imago» Д. Дмитриева действительно такова. Ее тираж всего 30 экземпляров. Все экземпляры выполнены вручную в технике скрапбукинга. Издание невозможно приобрести, книга передается из рук в руки через знакомых. На первый план выходит художественная составляющая проекта.

Таким образом, книга художника в названных выше работах исследуется как самостоятельное произведение искусства, соединяющее визуальный и словесный компоненты. При этом сама специфика повествования, приемы наррации в книгах художников в их обусловленности доминантой живописного дарования авторов, не рассматриваются. Многие мемуарные или беллетристические тексты, созданные художниками XIX в., первой половины XX в., не оформлялись как арт-книги (за исключением футуристов), а издавались традиционным для художественной литературы способом.

Положения, выносимые на защиту:

1. При анализе прозы, созданной художником, следует учитывать все аспекты взаимодействия живописи и литературы: тематические переклички, возможное подобие визуальных и вербальных образов, сходство приемов изобразительности; вместе с тем, важно видеть принципиальное различие двух видов искусств в способах моделирования художественного мира и выражения авторской концепции.

2. Пейзаж в прозе Коровина, как и в его живописи, воплощает основу мироотношения автора – чувство радости, ликования жизни, гармонии мироздания. На этом основывается сходство стилевых приемов в его живописных полотнах и воспоминаниях. Поэтика словесных описаний Коровина имеет черты импрессионизма: установка на сиюминутность

⁴⁷ Житенёв, А. А. «Книга поэта» как «книга художника»: IMAGO Д. Дмитриева // Филологический класс. – 2020. – № 2. – С. 192.

зрительного восприятия, передача общего колорита картины, световоздушной среды, активность цветовой гаммы. На композиционном уровне поэтика импрессионизма проявляется в лаконизме текста, фрагментарности воспоминаний, ослабленности событийного сюжета, особом лиризме.

3. В составе словесного произведения пейзаж может не только выполнять функцию создания эмоциональной атмосферы, но и становиться объединяющим началом для цикла очерков («На Севере») или быть носителем лирического сюжета, дифференцируя речевые зоны и точки зрения вспоминающего субъекта и того «я», о котором вспоминается (рассказ «Мороз»), углубляя смысл конкретной истории.

4. Анализ литературного портрета как жанра (книга о Шаляпине) и как компонента художественного мира (воспоминания об учителях и друзьях-художниках) показывает преобладание нарративности над изобразительностью, в данном случае больший вес имеют законы литературного творчества. Даже рассказ об истории создания картины «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» разворачивается с элементами «готической» новеллы. Однако живопись преобладает как импульс творчества: вспоминаются люди и эпизоды, связанные с искусством, с профессиональной деятельностью Коровина как художника и театрального декоратора. Житейские перипетии или социальные проблемы почти не отражаются в воспоминаниях. Переклички живописных картин и вспоминаемых событий, связанных с историей создания картин, позволяют, в какой-то степени, интерпретировать ряд очерков как «автоэкфрасис».

5. В «охотничьих рассказах» Коровина описательность минимальна, преобладает событийная сюжетность. Однако рассказчик – не столько охотник, сколько созерцатель, с удивлением обнаруживающий тайну осмысленной жизни природы. Выразить такую, достаточно отвлеченную идею, чисто живописными средствами невозможно, только слово способно передать сложное интеллектуальное переживание. Именно литературными средствами можно выразить интуицию тайной мудрости природы, которая и

вдохновляла Коровина-художника и которая, как и тайна таланта, все же не может быть до конца понята и сформулирована.

б. В творчестве Коровина живопись и литература дополняют друг друга. Коровин – художник в широком смысле слова, то есть человек-артист, живущий творчеством, и артистизм составляет суть его таланта. В живописи артистизм помогал выразить внешнюю красоту и радость жизни, проза позволила указать на глубинную основу этой природной гармонии.

Научная новизна диссертационной работы определяется ее предметом и обусловлена комплексным методом исследования, позволяющим выявить специфику прозаических текстов художника. Ранее в литературоведении проводились исследования в области взаимодействия искусств: музыка и литература, литература и живопись, живопись и музыка. Однако в качестве доминирующей проблема прозы художника не ставилась. Научной новизной в историко-литературном аспекте обладают наблюдения над поэтикой изобразительности в мемуарной прозе К. Коровина, которая охарактеризована в более широком объеме и жанровом разнообразии, чем это делалось ранее.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке проблемы взаимодействия живописи и литературы на материале прозы художника, в уточнении некоторых аспектов литературного импрессионизма, в демонстрации на материале прозы Коровина особого варианта экфрасиса – автоэкфрасиса.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования материалов диссертации при исследовании тем, связанных с мемуаристикой, а также проблем, связанных с взаимодействием видов искусства в мемуарно-автобиографической прозе. Результаты исследования могут быть применены при подготовке учебных курсов и спецкурсов по истории русской литературы первой половины XX века, по мировой художественной культуре, истории русской мемуаристики.

Степень достоверности полученных результатов исследования обусловлена использованием фундаментальных теоретических и историко-литературных работ, культурологических и искусствоведческих трудов, посвященных литературному и изобразительному творчеству К. А. Коровина.

Структура и объем диссертации. Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами и включает в себя введение, три главы, заключение, список использованных источников и литературы 205 наименований. Общий объем диссертации 178 страниц. Приложение содержит репродукции некоторых картин Коровина, привлекаемых в ходе сопоставительного анализа живописных и литературных произведений.

Во введении обосновываются выбор темы исследования, ее актуальность и научная новизна, излагается история вопроса, характеризуются объект и предмет анализа, определяются цель и задачи исследования, описывается его методологический инструментарий, раскрываются теоретическое значение и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава содержит три раздела, в которых определяются пути и способы взаимодействия живописи и литературы, затрагиваются особенности поэтики словесной изобразительности, а также специфика проявления импрессионизма в живописи и в литературе. Кратко освещаются особенности мемуарной литературы. На материале воспоминаний Коровина об учителях и друзьях-художниках демонстрируются его взгляды на специфику современного искусства, задачи художника и поэтику.

Вторая глава посвящена проявлениям импрессионизма в стиле Коровина. В центре внимания – аналогия живописи и литературы: поэтика пейзажных описаний в очерках о поездке на Север, роль колористики в развитии лирического сюжета.

В третьей главе анализируется соотношение изобразительности и повествовательности в прозе Коровина. Представлен сопоставительный

анализ картины «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» и очерка «Испания», в котором речь идет об истории создания этой картины. Сопоставляются написанные Коровиным живописные портреты Шаляпина и особенности литературного портрета великого артиста. Рассказы охотника о животных раскрывают глубинные основы любви к природе Коровина-живописца.

В заключении подводятся итоги исследования, намечаются дальнейшие перспективы разработки темы, связанной с мемуарами художника.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЭСТЕТИКЕ И В ТВОРЧЕСТВЕ К. КОРОВИНА

Целевые установки нашего исследования предполагают, помимо анализа поэтики изобразительности К. Коровина, выявление характерных особенностей, отличающих прозу художника от прозы автора не-художника. Закономерно, что в центре внимания при обращении к литературному наследию Коровина окажутся композиционные компоненты и приемы, связанные с изобразительными возможностями искусства слова. Задача данной главы – анализ «живописной» составляющей литературы, ее сходство и отличие от аналогичных форм в изобразительном искусстве. Кроме того, необходимо кратко охарактеризовать творческую индивидуальность Коровина-художника и оговорить специфику мемуарной литературы, поскольку вся проза Коровина представляет собой воспоминания немолодого художника-эмигранта о счастливых временах творческой жизни в России.

1.1. Живопись словом: проблема словесной изобразительности

Проблема визуального в литературе является сегодня весьма актуальной. Д. Бахманн-Медик в книге о новейших тенденциях в науках о культуре пишет о наметившемся иконическом повороте. По мнению исследовательницы, «иконический поворот развивает визуальную компетенцию...»⁴⁸. Визуальный поворот, наблюдаемый в философии, социологии и культуре XX в., проявляется в возрастании роли образности в повседневной жизни современного человека и в обострении теоретического интереса к визуальной составляющей социальной реальности.

Об этой же черте современной культуры пишут и отечественные исследователи: «Иконический поворот – понятие, означающее сдвиг в социокультурной ситуации, при котором онтологическая проблематика

⁴⁸Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 394.

переводится в план анализа визуальных образов. Он следует за онтологическим, лингвистическим поворотами и фиксирует отход в средствах коммуникации от вербального способа к визуальному»⁴⁹. Эта «великая революция изображений» (термин Д. Бахманн-Медик) началась еще во второй половине XIX в. Большую роль сыграло бурное развитие кино, а сегодня – Интернета. Но далеко не только это. Возникает особое внимание культурологии к визуальным образам, то есть иконический поворот выходит за рамки анализа предметных образов, распространяясь на всю область визуального восприятия культуры: «Это готовит почву для более обширного визуального поворота (visualturn), который простирается до таких визуальных практик и средств восприятия, как внимание, воспоминание, зрение, наблюдение, равно как и до культуры взгляда»⁵⁰.

«Визуальный» поворот в современной культуре, создание мультимедийных, сетевых произведений (например, расцвет видеопэзии) заостряет проблему соотношения изобразительных искусств и литературы как искусства слова. Для того, чтобы синтез изобразительного и вербального компонентов был органическим и приводил к созданию принципиально нового произведения, необходимо учитывать специфику каждого вида искусства и находить пути их взаимообогащения. При решении данной проблемы следует обратиться к истории искусства, в частности – к прозе, созданной художниками.

В каждом из видов искусств есть, помимо общеэстетического сходства, определенные различия, обусловленные использованием особого материала, специфических средств выразительности. Суть словесной изобразительности по сравнению с другими видами искусств состоит в том, что она не буквально-зримая, а эмоционально-мысленная. Этот вид изобразительности способен более полно раскрыть внутренний мир человека, в отличие от его

⁴⁹ Савчук, В. В. Философия фотографии. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2005. – 256 с. – С. 10.

⁵⁰ Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 502. – С. 395.

внешнего облика. Словесная изобразительность может включать в себя различные впечатления и ощущения: аудиальные, осязательные, обонятельные, тактильные, психоментальные реакции, но передает их косвенно, с помощью слов.

Особенно активно проявилась тенденция к синтезу искусств в русском модернизме рубежа XIX–XX вв. А. В. Геворкян пишет: «Художественная полиморфность “серебряного века” была обусловлена как собственным ходом развития самой русской литературы, так и общемировыми тенденциями эволюции художественной культуры»⁵¹. Указывая на влияние Р. Вагнера, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, исследователь отмечает, что «немаловажное значение имели и идеи синтеза искусств, синэстетического восприятия художественного произведения...»⁵², а также наличие разносторонне одаренных художников.

Двойственность эстетики Серебряного века, обусловленная противоречивостью национального сознания, выразилась в двойственности самосознания эпохи – декадансе и, вместе с тем, возрождении, ренессансе, «с привычным семантическим аспектом возврата, повторности, восстановления после катастрофы»⁵³, что связано «с творческой избыточностью человеческой личности»⁵⁴.

Добиваясь повышенной экспрессивности, авторы стремились преодолеть ограниченность одного вида искусства, используя принципы и приемы других видов. В эстетике символистов роль высшего вида искусства отводилась музыке, в чем проявилось влияние творчества Р. Вагнера (Вяч. Иванов «Две стихии в современном символизме», Андрей Белый «Формы искусства»). Однако символистов привлекали и другие проявления синестезии, например, возможности цвета. Наиболее последовательно цветовой символизм был обоснован в работах Андрея Белого «Священные

⁵¹ Геворкян, А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211.

⁵² Там же. – С. 212.

⁵³ Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 13.

⁵⁴ Там же. – С. 15.

цвета»⁵⁵ и П. Флоренского «Небесные знамения»⁵⁶. На аналогии между цветом в изобразительном искусстве и цветовыми деталями в литературном произведении основаны многие современные исследования, например: Д. С. Ищенко⁵⁷, Н. А. Кожевниковой⁵⁸, Л. В. Кривошлыковой⁵⁹, О. В. Мазуренко⁶⁰, Л. Ю. Парамоновой,⁶¹ Е. Г. Трубецковой.⁶²

В 1920-е гг. Флоренский анализировал способы организации изобразительных пространств в живописи, графике, скульптуре, читая лекции во ВХУТЕМАСе. На основе лекций была написана книга «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (опубликована только в 1993 г.). Помимо прочего, Флоренский отмечал и особенности картин импрессионистов: «Художник берет здесь пассивно то, что ему представляется в данный момент, и сознательно бежит познания вещи, безотносительного к случайной обстановке наличного восприятия. Если в линии характерна ее индивидуальная форма, то точка лишена формы, а потому – индивидуальности. Отсюда необходимость индивидуализировать в живописи точку величиной ее поверхности, тоном, цветом, т.е. придать ей чувственные характеристики помимо характеристики геометрической – известного места на плоскости»⁶³.

⁵⁵ Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 201–209.

⁵⁶ Флоренский, П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993б. – С. 307–316.

⁵⁷ Ищенко, Д. С. Фоносемантические и цветофоносемантические художественные ассоциации в поэтической речи (на материале творчества В.Я. Брюсова): дис. канд. филол. наук: 10.02.01. – Краснодар, 2010. – 139 с.

⁵⁸ Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М.: Наука, 1986. – 251 с.

⁵⁹ Кривошлыкова, Л. В. Колоратив черный в романе писателя-билингва Владимира Набокова «Камера обскура / *Laughterinthedark*» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – №1 (29). – С. 129–138. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolorativ-chernyyu-v-romane-pisatelya-bilingva-vladimira-nabokova-kamera-obskura-laughter-in-the-dark> (дата обращения: 29.01.2025).

⁶⁰ Мазуренко, О. В. Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905–1915 гг.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2015. – 22 с.

⁶¹ Парамонова, Л. Ю. Мифопоэтика цвета в лирике русских символистов: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2017. – 183 с.

⁶² Трубецкова, Е. Г. Сознание как «Оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 63–70. [Электронный ресурс]. URL: <https://bonjour.sgu.ru/ru/articles/soznanie-kak-opticheskiy-instrument-o-vizualnoy-estetike-v-nabokova> (дата обращения: 29.01.2025).

⁶³ Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993а. – С. 107.

Эксперименты В. Кандинского, творения футуристов стремились к достижению синтеза словесного, визуального и звукового компонентов в рамках одного произведения. Так, например, характеризовал синтез искусств в творчестве футуристов Н. И. Харджиев: «Одновременно с установкой на звуковую форму слова (на его артикуляционно-произносительную сторону) чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка». ⁶⁴ При этом футуристы (В. Каменский, В. Кандинский, А. Крученых) обыгрывали буквенные начертания, пользовались разными шрифтами, переформатировали типографскую страницу. О. Ханзен-Лёве пишет, что графема понималась ими «как языковой знак и как идеограмма, как факт письменности и факт живописи, графики и даже книжного медиума (книги и альманахи футуристов воспринимались как художественные объекты)...» ⁶⁵. Сошлемся на исследование визуальных экспериментов в поэзии, предпринятое А. Ф. Бадаевым и Ю. В. Казариным ⁶⁶. Эксперименты по сближению разных видов искусств в модернизме и авангарде актуализировали проблему оснований для такого синтеза.

В определенной степени, русское искусство в области интермедиальных взаимодействий учитывало опыт новейшего французского искусства. Взаимодействие разных видов искусств во Франции в конце XIX – начале XX века, в том числе и «поэзию зримого и незримого», рассматривает В. И. Божович ⁶⁷.

Если сегодня анализ взаимодействия музыкального искусства и литературы, как считает А. В. Геворкян, опирается на довольно хорошо разработанные приемы и методики, то «в случае с жанровым воздействием

⁶⁴Харджиев, Н. И. Поэзия и живопись // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т.1. – М.: Лит-худож агентство РА, 1997. – С. 54.

⁶⁵ Кандинский, В. В. К вопросу о форме // Синий всадник. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 57; ср. Ханзен-Лёве, О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 72.

⁶⁶Бадаев, А. Ф., Казарин, Ю. В. Поэтическая графика. – Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. – 188 с

⁶⁷Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. – 320 с.

визуальных искусств на художественную словесность никаких устоявшихся исследовательских инструментов мы по сути до сих пор не имеем»⁶⁸.

Проблема соотношения и возможного взаимодействия изобразительных видов искусств и словесного творчества в отечественной эстетике особенно активно начала разрабатываться в 1960–1970-е гг. Но подходы к рассмотрению проблемы различались.

Первый подход заключается в установлении аналогии живописных и словесных образов в произведениях, созданных примерно в одну культурную эпоху, поскольку материалистическая эстетика трактовала искусство в целом как отражение действительности. Так, например, книга Н. А. Дмитриевой «Изображение и слово»⁶⁹ представляет собой ряд очерков о специфике изобразительных искусств и их сопоставлении с искусством слова в рамках одного культурного периода. В очерке «Изобразительность словесного образа» Н. А. Дмитриева ставит перед собой задачу: уяснить, насколько может быть плодотворен «обмен опытом» между словесным и изобразительным искусством и не наносит ли он ущерба неповторимым преимуществам каждого из них. Автор рассматривает взаимное влияние литературы и живописи на примере произведений А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя и Данте. Тем не менее, подводя итог, Н. А. Дмитриева отмечает принципиальное различие образов двух видов искусства: «...художественная литература непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредовано создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии (...) Сила литературной изобразительности прямо пропорциональна силе выражения интеллектуально-эмоционально оценки. Такова природа слова. Слово не может быть точным эквивалентом предмета, но словесная речь – это единственный точный эквивалент наших мыслей»⁷⁰. Таким образом, отмечая некоторые соответствия в поэтике

⁶⁸ Геворкян, А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с. — С. 235.

⁶⁹ Дмитриева, Н. А. Изображение и слово. – М.: Искусство. 1962. – 314 с.

⁷⁰ Там же. – С. 46.

разных видов искусства, исследовательница акцентирует интеллектуальный характер словесного образа.

О «живописности» в литературе В. Н. Альфонсов пишет так: «Живопись привлекает многих поэтов. Одних – своими образами и идеями, других – тайнами мастерства, в которых поэт стремится найти что-то нужное для своего искусства»⁷¹. «Литературной живописью» называет Альфонсов особенности взаимоотношений художников-импрессионистов с литературой. Ведь именно эта живопись обладает особым напряженным внутренним сюжетом, в центре которого художник и мир⁷².

Б. Е. Галанов в книге «Живопись словом: Человек, пейзаж, вещь»⁷³ рассматривает все аспекты зримого в литературе и подчеркивает сходство живописного и словесного изображений в неизбежном отступлении от реальности с целью выражения авторского ценностного отношения к изображаемому. Б. Е. Галанов утверждает, что в портрете персонажа «индивидуальное соединяется с типическим, единичное с характерным и внешнее – жест, улыбка, поворот головы – оказывается непосредственным отражением внутреннего, “сигналом” от внешнего к внутреннему»⁷⁴. Литературу и изобразительные искусства роднит то, что для художника важно уловить индивидуальное. Портрет традиционно является важной частью характеристики внутреннего мира героя, на это работает каждая деталь внешнего облика. Однако ни в литературе, ни в изобразительных искусствах портрет – далеко не только внешность человека. Так, например, М. Г. Уртминцева в книге «Говорящая живопись»⁷⁵ прослеживает поэтику парадного и интимного портрета в лирике Г. Р. Державина в соотнесении с изобразительным искусством второй половины XIII в., анализирует «литературные акварели»-портреты в писаниях Д. В. Григоровича, при этом

⁷¹ Альфонсов, В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – Ленинград: Сов. Писатель [Ленингр. отд.], 1966. – С. 235.

⁷² Там же. – С. 233.

⁷³ Галанов, Б. Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Советский писатель, 1974. – 343 с.

⁷⁴ Там же. – С. 150.

⁷⁵ Уртминцева, М. Г. Говорящая живопись. (Очерки истории литературного портрета): монография. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2000. – 124 с.

она справедливо разграничивает связь с живописью в литературных портретах (тщательно выписанную характеристику внешности) и собственно литературные приемы создания образа того писателя, которому посвящены воспоминания.

Многие рассказы и мемуарные очерки Коровина соотносятся с его живописными полотнами. В современном литературоведении исследователь И. А. Качков предложил ввести в научный оборот термин, уже используемый в западной филологии – «литературный пикториализм»: «Пикториальный текст будет отличаться особенно яркими описаниями с акцентами на цветах, тенях и формах, общей статичностью изображения, композиция текста будет напоминать читателю композицию живописной картины»⁷⁶.

В работах Н. В. Пращерук⁷⁷, посвященных творчеству И. А. Бунина, уделяется внимание «живописанию». В монографии «Проза Бунина в диалогах с русской классикой» отмечается, что для прозы Бунина характерно использование приемов словесной изобразительности, позволяющих читателю почти воочию увидеть то, что он описывает. Ведь «рассказать для Бунина – значит представить, показать, нарисовать»⁷⁸. В юности Бунин проявлял способности не только к литературе, но и к живописи, даже планировал связать свое будущее именно с этим видом искусства. Возможно, именно поэтому его проза, в том числе – воспоминания о Л. Толстом, столь живописна. Этот особый дар Бунина проявлялся и в пейзажных описаниях, и в портретах.

Второй подход исходит из принципиального несовпадения живописных и словесных образов. Уже упоминавшийся выше В. Альфонсов

⁷⁶ Качков, И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедийный аспект // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – Т. 19. – № 4. – С. 310.

⁷⁷ Пращерук, Н. В. Диалоги с русской классикой: о прозе И. А. Бунина: монография. – Екатеринбург, 2012. – 144 с.; Пращерук, Н. В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой: монография. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург : Изд-во Урал. федерал. ун-та, 2016. – 206 с.; Пращерук, Н. В. Проза И.А.Бунина как художественно-философский феномен учеб.-метод. пособие. — М. : Флинта, 2021. — 232 с.; Пращерук Н.В. Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург: Муниципальный учебно-методический центр «Развивающее обучение»; НОУ «Фонд «Созидание», 1999. – 254 с.

⁷⁸Пращерук Н.В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой : монография. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург : Изд-во Урал. федерал. ун-та, 2016 – 206 с . . – С. 189

в книге «Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников»⁷⁹ отмечает существование двух ракурсов в рассмотрении проблемы: подчеркивание сходства словесного и живописного образов (поскольку и те, и другие – это именно художественные образы, относятся к сфере искусства, кроме того, как писалаи Н. А. Дмитриева, новейшая живопись передает не предмет, а впечатление от предмета – то же самое делает и писатель)⁸⁰. Но важны и различия. Распространено представление о недопустимости «литературности» в живописи, т.е. подчинения картины теме, сюжету, идее художника. Сам Альфонсов, сопоставляя произведения А. Блока и М. Врубеля, В. Маяковского и П. Пикассо, Н. Заболоцкого и М. Шагала, исходит из сходства мотивов, переживания общей темы художником и поэтом, но особенно ему дорога идея близости мироощущений двух творцов, близости мыслей и чувств, поскольку через личность творца, его мысли и чувства, выражается «дух времени»⁸¹.

В. Е. Хализев подчеркивает условность визуальных образов в литературе. В учебном пособии «Теория литературы»⁸² вторая глава посвящена литературе как виду искусства. В. Е. Хализев акцентирует невещественность словесных образов, то есть обращенность к предыдущему чувственному опыту читателя, а не напрямую к зрительному восприятию. Автор отмечает эволюцию приемов описания зримого в литературе: «Картины видимой реальности в литературе конца XIX и XX столетия во многом изменились. На смену традиционным развернутым описаниям природы, интерьеров, наружности героев (чему отдали немалую дань, к примеру, И. А. Гончаров и Э. Золя) пришли предельно компактные характеристики видимого, мельчайшие подробности, пространственно как бы приближенные к читателю, рассредоточенные в художественном тексте и,

⁷⁹ Альфонсов, В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и писателей. Москва-Ленинград. Советский писатель, 1966, – 243 с.

⁸⁰ Альфонсов, В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и писателей. Москва-Ленинград. Советский писатель, 1966, – 243 с.– С. 5.

⁸¹ Там же. – С. 7.

⁸² Хализев, В. Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. – 4 е изд., испр. и доп. – М. Высшая школа, 2004. – 404 с.

главное, психологизированные, подаваемые как чье-то зрительное впечатление»⁸³.

Эти идеи исследователей 1960–1970-х гг. не потеряли своего значения и сегодня, при этом интерес сдвигается в сторону стиля. Понятие стиля по-разному трактуют разные исследователи. В. Г. Власов в «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» дает следующее определение: «Стиль – это уникальная целостность всех элементов содержания и формы художественного произведения, включающая его в исторический ряд схожих произведений, характеризуемых единством места и времени создания. В иной формулировке: особое качество формы произведения искусства, достигаемое целостностью творческого метода, способов формообразования, приёмов композиции, индивидуальной манеры и техники, свойственных художникам определённого исторического периода»⁸⁴. В таком понимании, например, можно говорить о стиле импрессионизма.

В «Словаре актуальных терминов и понятий» под ред. Н. Д. Тamarченко дается такое определение стиля: «...узнаваемый тип единой, эстетически целенаправленной и опосредованно (через систему композиционных форм речи в произведении) проявленной упорядоченности фонетических, лексико-семантических и т.п. языковых особенностей всех субъектов речи, а также функций их высказываний»⁸⁵.

Л. А. Закс подчеркивает антропологические основания стиля. Стиль он рассматривает как закон и способ выразительного формообразования. При этом в стиле объективируется субъектное начало творца. Л. А. Закс пишет: «Стиль – это достигнутое посредством самовыражения и опредмечивания

⁸³ Хализев, В. Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. – 4 е изд., испр. и доп. – М. Высшая школа, 2004. – 404 с. – С. 107.

⁸⁴ Власов, В. Г. Стиль // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. IX. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – С. 460.

⁸⁵ Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 357 с.

инобытие целостной и органической субъектности (и субъективности) человека в ее инвариантных (типологических) свойствах и структуре...»⁸⁶.

Н. Л. Лейдерман, О. А. Скрипова определяют стиль, исходя из структуры произведения: «Стиль – это система элементов художественной формы, придающая произведению искусства чувственно-наглядный, эмоционально-наполненный, эстетический облик и раскрывающая его экспрессивно-оценочный смысл»⁸⁷.

Нам близко понимание стиля, данное М. М. Гиршманом, для которого «стиль – это эстетический облик и непосредственно воспринимаемое единство всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя творческая индивидуальность»⁸⁸.

В. Силантьева в монографии «Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации»⁸⁹ использует базовое для нее понятие «стиль эпохи» и проводит параллели между реалистами И. Н. Крамским и Л. Н. Толстым, «импрессионистами» Чеховым и Левитаном, Коровиным и Чеховым, рассматривает портреты Блока кисти К. Сомова и портрет Ахматовой работы Н. Альтмана. Сравнивая реалистичность поэтики Крамского и Толстого, Силантьева приходит к выводу, что близость позиций этих творцов очевидна. Художники схожи в том, что «идейное и приближенное к пониманию широких масс искусство должно помочь “просветить массу”»⁹⁰. Творчество Толстого и Крамского соотносится с коренными социальными проблемами века: «Многие мысли, высказанные писателем и художником о природе и задачах искусства, не просто близки, но совпадают, что дает основание

⁸⁶ Закс, Л. А. Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2003. – С. 18.

⁸⁷ Лейдерман, Н. Л., Скрипова, О. А. Стиль литературного произведения (Теория. Практикум): уч. пособие. – Екатеринбург: изд-во АМБ, 2004. – С. 17.

⁸⁸ Гиршман, М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева // Литературоведческий сборник: творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – Вып. 15–16. – Донецк, 2003. – С. 6.

⁸⁹ Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с.

⁹⁰ Там же. – С. 103.

говорить о родстве их взглядов»⁹¹. Очевидно, что именно это родство и совпадение взглядов стало причиной того, что Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина» удивительно точно воспроизводит, изображая Михайлова, работающего над портретом Анны Карениной, манеру Крамского (именно он стал прообразом художника Михайлова), а Крамской написал два портрета писателя, в которых передал сложный внутренний мир писателя. Крамской смог показать цельность натуры Льва Николаевича, его непреклонную волю и могучий интеллект.

Импрессионистические тенденции обнаруживаются, по наблюдениям Силантьевой, в творчестве Левитана. В некоторых работах Левитан использует «авторский ход, позволяющий “удлинить перспективу”». Благодаря этому приему внимание зрителя направлено не в центр композиции, а на дальний план изображения, в «необъяснимую даль, которую углубили сумерки. Она, только она и является предметом изображения»⁹². В картине «Сумерки» изображение словно расфокусировано, все плывет, многие предметы воспринимаются иначе в этой бесформенности, становясь частью открытого пространства. Предметом изображения становится сама необъятная даль. Левитан стремится изобразить переходный момент в состоянии природы (дождь только что закончился, солнце только начинает пробиваться через тучи)⁹³. Левитан «неожиданно и по-своему воспринял уроки импрессионизма – русского художника отличало не столько желание экспериментировать с цветом, сколько жажда рассказать о той внутренней связи, которая существует между человеком и вечностью, даровавшей ему жизнь»⁹⁴. В его панорамных пейзажах главенствует настроение.

Настроение чеховских произведений во многом близко левитановским, при этом оно более разнообразно. Импрессионистичность произведений

⁹¹ Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с. – С. 98.

⁹² Там же. – С. 159.

⁹³ Там же. – С. 160.

⁹⁴ Там же. – С. 164.

Чехова, по мнению Силантьевой, связана с тем, что он обновляет авторское пространственное мышление при помощи образных деталей-символов, становящихся в его произведениях важными элементами. Благодаря этому меняется роль диссонансов, смещаются традиционные акценты. Его произведения дают новое представление о симметрии и асимметрии художественных элементов произведения, в первую очередь – о переносе центра повествования к периферии. Силантьева показывает эту особенность чеховских произведений на материале рассказов «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Моя жизнь», «Дама с собачкой». Исследовательница подчеркивает, что новеллистическая интонация позволила Чехову «бытовые заботы и разговоры своих персонажей прерывать мелодическими музыкальными фрагментами, уводящими бытовое видение в миры иного значения»⁹⁵, что сближает его манеру письма с импрессионистической тенденцией.

В выводе Силантьева обобщает свои наблюдения: «Творчеством А. П. Чехова и И. И. Левитана был обозначен особый, тяготеющий к импрессионизму, поворот в восприятии мира. Их образ “разбалансированного мира” демонстрирует “утрату центра” – периферийное выдвигается в нем на первый план. И все же в нем есть своя поэтическая нота: оба – писатель и художник – осколки быта умели ввести в контекст вечности и подарить чувство гармонии, которое может реализовать себя даже в мгновении»⁹⁶.

Аналогично предпринимается Силантьевой сравнительный анализ творчества К. А. Коровина и А. П. Чехова. Их объединяла не только дружба, у них были сходные взгляды на искусство. Фрагментарная «этюдность» их произведений была закономерной в стилистике импрессионизма и провоцировала новое отношение к тому, что ранее считалось лишь второстепенным, вспомогательным элементом: пейзаж, цвет, ритм и свет.

⁹⁵Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с. – С. 167.

⁹⁶Там же. – С. 169.

Импрессионистичность рассказов Чехова проявляется в первую очередь в том, что связующим звеном в них зачастую становились не сюжет, а настроение, «впечатление». Со временем Чехов стал отходить и от описательности, заменяя ее намеками. Примерно так же воспринимал описательность Коровин. Лирическое начало и у Чехова, и у Коровина скрыто в подтексте. Они изображали обыденность, но с особой лиричностью и задушевностью, заставляющей читателя и зрителя увидеть в этом нечто гораздо более глубокое и по-особенному поэтичное. Так субъективное начало выступало на первый план, тональность делалась важнее жизнеподобия изображения.

Цветопись – важный прием в творчестве и Чехова, и Коровина. Силантьева пишет: «Колористические детали в произведениях А. П. Чехова чаще всего выступают цветовым эквивалентом чувств, переживаний, воспоминаний. Они психологически мотивированы и целесообразны, так как не только дополнительно характеризуют мир героя, но и настойчиво “задевают память”, то есть становятся памятной отметиной текста»⁹⁷. Коровина увлекали игра цвета и света. Смелые цветовые эксперименты художник сделал своим творческим кредо. Он использовал цветопись во всех жанрах, в которых работал: станковая живопись, театральная декорация, панно, натюрморт, портрет.

Кроме того, исследовательница отмечает, что на рубеже XIX–XX вв. происходило изменение в приемах сюжетостроения. В литературе и в живописи этот процесс шел разными путями. В литературе (в частности, у А. П. Чехова) появляется подтекст, содержащий «эмоциональность авторского прочтения жизни в контексте бытия. Словесная деталь и символ объединили текст с подтекстом и сглаживали границы между сущим и должным»⁹⁸. Так же и Коровин в жанровой живописи переключается на «ПЛЕНЭРНОЕ ПОРТРЕТИРОВАНИЕ» человека. Забегая вперед, скажем, что в

⁹⁷Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с. – С. 190.

⁹⁸ Там же. – С. 216.

литературном творчестве Коровин реализует эту установку при помощи лирических отступлений и особого внимания к эмоциональной тональности описания. Эмоции, их вариации и функции роднят произведения Чехова и Коровина.

Итак, между живописью и литературой много точек соприкосновения. Вместе с тем, многие современные теоретики исходят из неповторимой специфики, принципиальной непохожести образов пластических искусств и визуальных образов в литературе, развивая условно нами выделенный второй подход к проблеме соотношения живописи и литературы. У истоков этой линии стоял немецкий философ, драматург и эстетик Г.-Э. Лессинг (1729–1781). Его трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» впервые опубликован в 1766 г. в Берлине⁹⁹. Согласно Лессингу, в изобразительных искусствах художественный образ разворачивается в пространстве, а в поэзии – выстраивается во времени. Если картина художника сразу «схватывается» глазом зрителя, то образ в литературе для своего раскрытия требует времени на прочтение произведения. Более того, словесный образ фрагментарен, дискретен, тогда как живописный образ континуален, дан «сплошь». Фрагменты описания (портрета, пейзажа, интерьера) в литературном произведении могут накапливаться по ходу развития сюжета, отражая динамику характера героя или изменение ситуаций, в которые герой попадает.

Значительный шаг вперед в уточнении и концептуализации соотношения живописи и литературы сделан авторами сборника статей «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (1974). Б. С. Мейлах, отстаивая комплексный подход к изучению творчества и подчеркивая особо важную роль ритма, возражает против идущего от Лессинга противопоставления пространственных искусств временным, поскольку в восприятии взаимосвязаны все органы чувств и ритм как структурная основа характерен для любого вида искусства: «...нельзя не признать весьма шатким

⁹⁹ Лессинг, Г.-Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзий. – М.; Ленинград. Изогиз. — 1933. – 204 с.

безоговорочное деление искусств на пространственные и временные»¹⁰⁰. Выдвигая в центр универсальных качеств произведений искусства ритм, М. А. Сапаров также настаивает на относительности разграничения искусств на пространственные и временные, тем более, что и в реальности пространство и время неразрывно связаны: «Неизбежная неодновременность, сукцессивность восприятия произведения пространственного искусства преодолевается целостным симультанным образом, который запечатлевается как результат последовательной развертки в художественном сознании»¹⁰¹. Иную позицию занимает М. С. Каган, полагающий, что нельзя допускать неразличение трех аспектов: способ бытия произведения, его онтология, способ отражения в произведении пространства и времени и способ восприятия произведения искусства¹⁰². На строгом различении этих трех аспектов ученый выстраивает свою морфологию искусств¹⁰³. Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко также различают реальное пространство и время, концептуальное пространство и время (абстрактная хроногеометрическая модель) и перцептуальное пространство и время (сосуществование и смена человеческих ощущений)¹⁰⁴.

В «Теории литературы» под ред. Н. Д. Тamarченко рассматривается суть самой проблемы изобразительности в живописи и в литературе: «Читая яркие словесные описания, мы, конечно, видим; но видим мы совсем иной предмет и иную действительность, нежели то, что было в нашем опыте и есть вокруг нас»¹⁰⁵.

Основная идея Тamarченко сводится к следующему: непосредственно в литературе изображается речь, слово, речевая деятельность людей (здесь

¹⁰⁰ Мейлах, Б. С. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 4.

¹⁰¹ Сапаров, М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 98.

¹⁰² Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 27.

¹⁰³ Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.

¹⁰⁴ Зобов, Р. А., Мостепаненко, А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 11–25.

¹⁰⁵ Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса; теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия. 2004. – 510 с. – С. 121.

теоретик продолжает идеи Бахтина). При чтении мы видим текст, а все остальное – воображаем, тогда как на картине художника мы воспринимаем изображение непосредственно, зрением. Поэтому в словесном искусстве нет полноты конкретно-чувственной наглядности пейзажей, портретов и прочих описаний. Литература как искусство слова не дает достоверной наглядности, она дает воображаемый предмет как зримый, но не соотнесенный с эмпирической реальностью. Однако словесный образ, не будучи наглядным, является, тем не менее, конкретным, и эта конкретизация воображаемого изображения достигается с помощью сравнений, метафор, метонимий – то есть с помощью собственно словесных приемов выразительности. В литературе речь обращена не на предмет, а на читателя.

С идеями, высказанными в учебном пособии под ред. Н. Д. Тмарченко, перекликаются мысли, сформулированные в главе «Референция» в «Теории литературы» С. Зенкина¹⁰⁶: «...в возможном мире художественного вымысла происходит не отрицание объектов (как в современной поэзии), а их обеднение; их становится невозможно анализировать, перечислять их детали, ослабляются логические связи между ними, включая связи каузальные»¹⁰⁷. Сергей Зенкин говорит, опираясь на материал современной поэзии, об отходе от жизнеподобия словесных образов и подчеркивает семиотическую природу искусства.

Проблема соотношения реальности и искусства не нова. Как проблему «мимесиса» ее ставил еще древнегреческий философ Аристотель. Мимесис (*греч.* *Mimesis*– «подражание») – эстетическая категория, которая определяет отношения между произведением и внешним миром¹⁰⁸. Принцип подражания, считал Аристотель, является всеобщим для всех искусств. Более того, «неизобразительные» искусства обладают известным преимуществом перед изобразительными. Музыка способна воспроизводить этические свойства людей. Что касается изобразительных искусств, то они, по мнению

¹⁰⁶ Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – С. 272–307.

¹⁰⁷ Там же. – С. 173.

¹⁰⁸ Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Политика. – М.: Мысль, 1983. – С. 40.

философа, ограничены в отношении воспроизведения нравственного мира: дают лишь внешние отображения этических свойств человека. Истинное удовольствие от произведений искусства человек испытывает благодаря радости «узнавания».

Таким образом, Аристотель видел задачу искусства не в механическом воспроизведении действительности, а в ее творческом отражении. Он считал, что можно отойти от точного воспроизведения, если этим обеспечивается большая выразительность художественного произведения. Всякое отступление от верности натуре должно быть художественно оправдано. Следовательно, художественная правда не сводится к «зеркальной» правильности воспроизведения предметов и явлений.

Сергей Зенкин в разделе «Мимесис слова и тела»¹⁰⁹, вопреки Аристотелю, полагает, что в литературе нет настоящего подражания реальности, то есть верного описания объектов внетекстуального мира. В литературе есть вымысел и особого рода правдоподобие: «Вымысел и правдоподобие – такие формы референции, где нет настоящего подражания реальности. Художественный вымысел, вообще говоря, не предполагает уподобления вымышленного мира миру реальному: их взаимоотношение представляет собой не сходство, а смежность. Традиционное правдоподобие воспроизводило не внешнюю реальность, а лишь условные схемы и мнения; современная же референциальная иллюзия, основанная на демонстративном слове структур, тоже не подражает “реальному” элементу, а лишь указывает на него или именуется его. Все это не миметические, а семиотические факты»¹¹⁰. Текст – семиотическая структура, он не изображает, а указывает на действительность, на реальные и вымышленные денотаты, создавая референциальную иллюзию – и это, так сказать, «внешний мимесис».

¹⁰⁹Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 362 с. – С. 181 и далее.

¹¹⁰Там же. – С. 181.

Литература «с помощью дискретных единиц создает континуальное подобие реального мира, чему способствует «иконическая» коннотация слова¹¹¹.

Таким образом, важно различать собственно визуальные образы (например, в живописи) и образные психические представления, вызываемые словесным текстом.

Особое внимание Зенкин уделяет литературному герою как миметической фигуре. При этом исследователь различает понятия «персонаж» (его образ создается через игру знаковых кодов) и понятие «герой» – субъект, вызывающий у читателя восхищение, ненависть, любование и другие личностные эмоции. Это, по Зенкину, есть «миметическая коммуникация»: на какое-то время читатель либо реагирует на героя, как на живого человека, либо даже отождествляется с ним: «Герой – миметический элемент произведения, тогда как персонаж – структурно-семиотический элемент. Персонаж составляет часть художественного построения, которую можно “читать” отстраненно, аналитически разлагать как знаковый объект. Если же некоторый персонаж является героем, это предполагает другой режим восприятия, заставляющий нас соотносить с ним самих себя, требующий положительной или отрицательной самоидентификации; герои вызывают сочувствие, восхищение или отвращение – иногда даже все эти чувства сразу»¹¹².

В работах Тамарченко и Зенкина речь идет не столько об авторском мимесисе, сколько о читательском восприятии. Внимание переносится с творческой деятельности автора на герменевтический опыт читателя. И здесь еще далеко не все изучено: «Миметическое желание, металепсис, фикциональное погружение, хронотоп, анагнорисис– все эти категории, до сих пор еще недостаточно систематизированные, характеризуют с разных

¹¹¹ Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 362 с. – С. 182.

¹¹² Там же. – С. 184.

сторон новое понимание мимесиса, которое сильно расходится с принятым в классической эстетике»¹¹³.

С позиций семиотического подхода, художественный мир произведения, формирующийся в сознании читателя на основе словесного текста, является вторичной знаковой системой. В истории литературы различаются «первичные» и «вторичные» художественные системы (идеи Д. С. Лихачева¹¹⁴, И.П. Смирнова¹¹⁵)

Семиотический (третий) подход к исследованию различных видов литературных описаний (пейзаж, портрет, интерьер) отчетливо продемонстрирован в работах польского исследователя Е. Фарыно и подытожен в его «Введении в литературоведение». Солидаризируясь с идеей И. Р. Дёринг-Смирновой и И. П. Смирнов¹¹⁶, Е. Фарыно доказывает тезис о том, что «первичные» художественные системы воспринимают язык как мир, как адекватную картину действительности, «сливают воедино изображение с изображаемым»¹¹⁷. Например, читая повесть или роман писателя-реалиста, читатель «не видит» лингвистический уровень текста, а видит людей, картины природы, события. В противоположность этому, «вторичные» художественные системы приписывают реальности черты текста, то есть мир, его составляющие воспринимаются как язык, как знаки¹¹⁸. Таковы, например, мотивы звезды, рассвета, тумана, лилии, змеи и проч. в творчестве русских символистов. В этом ключе, выполнена, например, работа О. В. Мазуренко¹¹⁹.

Идеи культурной семиотики активно применяются в исследованиях новейшего времени. И. А. Есаулов обнаруживает в экфрасисе (словесной

¹¹³ Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 362 с. – С. 188.

¹¹⁴ Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – С. 69–70;

¹¹⁵ Там же. – С. 177–183.

¹¹⁶ Дёринг-Смирнова, И. Р., Смирнов, И. П. Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). – Salzburg, Institut für Slawistik. 1982 // И. П. Смирнов Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – С. 11–196.

¹¹⁷ Фарыно, Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

¹¹⁸ Там же. – С. 83, 86.

¹¹⁹ Мазуренко, О. В. Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905–1915 гг.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2015. – 22 с.

картине, нарисованной в стихотворении Б. Пастернака «Ожившая фреска») черты русской иконописи¹²⁰.

Монография Г. П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» примиряет, как кажется, оба подхода: с одной стороны, признается способность словесного искусства дать убедительно-зримый облик предметов и явлений, с другой стороны, предметно-изобразительные детали рассматриваются как знаки определенной культуры, раскрытой и в ее идейно-интеллектуальных исканиях, и в ее бытовой повседневности. Художественные образы рассматриваются в пространстве коммуникации, где роль знака является доминирующей. Автор понимает образы как знаки-изображения и относит их к миру «изобразительных семиотик». Материалом для анализа послужили, прежде всего, классическая проза и поэзия XIX в. В центре внимания – словесная живопись, принципы которой нашли отражение, с одной стороны, в авторской поэтике, включающей субъективность как специфическое видение; с другой – в мифопоэтике, в обращении к архетипам. «Зримое» раскрывается в мотивах (пейзаж, одежда/костюм, еда/пища), сопряжение которых создает многомерное целое.

В кандидатской диссертации Н. С. Бочкаревой «Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX в.)» особое внимание уделяется образам реальных и вымышленных произведений визуальных искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, графики) в литературе и подчеркиваются такие их свойства, как символизация и «оживление»¹²¹. В других работах Н. С. Бочкарева исследует метаповествовательную, композиционную, сюжетную, характерологическую, хронологическую и другие функции

¹²⁰ Есаулов, И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. – 2001. – № 6 – С. 45–56. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasis-v-russkoy-literature-novogo-vremeni-kartina-i-ikona> (дата обращения: 29.01.2025).

¹²¹ Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе. На материале худож. прозы первой половины XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Пермский ун-т. – Москва, 1996. – С. 9–10.

экфрасиса¹²², определяет значение терминов «экфрастический портрет» и «экфрасис портрета»¹²³.

В монографии Г. П. Козубовской также уделено внимание экфрасису – одному из важнейших литературных явлений зримого, где «изображение и слово предстают в непрекращающемся диалоге и перетекании смыслов». Исследовательница подчеркивает, что экфрасис не есть прямое подобие словесного изображения живописному. Исследовательница рассматривает поэтические иллюстрации А. Фета к картинам К. Брюллова и П. Ставассера. Один из первых экфрасисов А. А. Фета – стихотворение «Диана, Эндимион и Сатир» (1847) (подзаголовок – «картина К. Брюллова»). Г. П. Козубовская выявляет механизм перевода живописного произведения на язык литературы. Сюжетообразующим началом в стихотворении служит скользящий взгляд автора. «У Фета, с одной стороны, визуализация персонажей, с другой – преодоление статуарности, заданной живописью. В картине Брюллова пространство однородно, у Фета иерархично: в его антологии появляется двуплановость, или структурная бинарность. Переключая внимание зрителя/читателя на Эрота, автор снимает катастрофичность ситуации ее обращением в шутку играющего мальчика: “А баловень Эрот, доволен шуткой новой, Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый” (...) Трагическое и комическое оказываются понятиями разных уровней, хотя и обнаруживают свое оборотничество, диффузность, переходя одно в другое. Мир един, добро и зло в нем неразрывны, силы разрушения оказываются силами созидания. Фет сосредоточен на выяснении через “мифологические” сюжеты законов, управляющих миром, и для него это подтверждение тезиса

¹²² Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе... – 165 с.; Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92; Бочкарева, Н. С. Функции экфрасиса в романе Р. Чандлера «Глубокий сон» // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь, 2012. – С. 226–231; Бочкарева, Н. С. Художник и его модель в повести Л. Улицкой «Сонечка» и в рассказе А. С. Байетт «Ламия в Севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. – 2014. – № 4 (9). – С.142–148; Бочкарева, Н. С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – Вып. 3 (31). – С.105–122.

¹²³ Пономаренко, Е. О., Бочкарева, Н. С. Экфрастический портрет в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» // Проблемы национального глазами Старого и Нового Света: сб. статей: в 2 ч. Ч. 2. – Минск: МГЛУ, 2015. – С.178–185.

о принципиальной невозможности счастья в мире»¹²⁴. Таким образом, стихотворение Фета выражает другой смысл, чем картина Брюллова.

В главе, посвященной творчеству Я. Полонского, экфрасис рассмотрен в тесной взаимосвязи с пейзажной лирикой поэта. Читателю эта глава дает представление о том, как экфрасис встраивается в антологическую поэзию и пейзажную лирику. В ранней поэзии Полонского экфрасис опирается на картины известных художников. Например, стихотворение «Жнецы» (1841) является экфрасисом, отсылающим читателя к картине Венецианова «Жница». Эти произведения объединяет общая деталь – серп. Козубовская отмечает: «Женский образ включен в идиллический контекст, на что указывают вещная символика (венки, серп, корзина) и колорит (золотой цвет плодов). Общее, что сближает картину и поэтический текст, – праздничность, солнечность. Освещение женской фигуры – венециановский прием, «в его понимании высветлить какую-то часть картины, “пронизать солнцем”, значило “оживотворить”». Так приемы изобразительности, характерные для живописи, дополняют стихотворение, расширяют границы мира литературного и живописного произведения.

Специфика реализации «зримого» в вещном мире рассматривается Г. П. Козубовской в связи с такими предметными деталями художественного мира, как одежда и еда. В фокусе внимания оказывается «костюмная поэтика» И. С. Тургенева в ее непосредственной связи с динамикой портрета разных стилей и направлений. Эта связь привносит в создаваемый Тургеневым образ важные характеристические и эмотивные компоненты. Даже едва заметные на первый взгляд детали костюма, такие как шляпа, белый воротничок, поношенный и не подходящий по размеру сюртук, помогают читателю понять грани характера героя, точнее представить его место в структуре художественного произведения¹²⁵.

¹²⁴Козубовская, Г. П. Русская литература и поэтика зримого: монография. – Барнаул: АлтГПУ, — 2021. – С. 105.

¹²⁵Там же. – С. 126.

Итак, в эстетике и теории литературы обнаруживаются три подхода к проблеме взаимодействия живописной и словесной изобразительности: можно сосредоточиться на сходстве приемов и эффектов в произведениях художника и писателя; можно акцентировать различия – живописный образ мы воспринимаем зрительно, конкретно-чувственно, литературный образ – мысленный, о нем рассказывает некий субъект речи; наконец, следует помнить о знаковой природе художественного образа. Ни один из исследователей, отмечая определенное сходство живописных изображений и их литературных аналогов, не забывает и о различиях этих двух видов искусств. Как замечает А. В. Геворкян, жанровый материал тот же – портрет, натюрморт, пейзаж, но меняются средства и способы художественной выразительности, поэтому «сопоставительный анализ в подобных случаях неизбежно смещается в сторону стилистики и описания, к примеру, такого ускользающего, но в то же время важного для визуальных искусств понятия, как *настроение*»¹²⁶. И здесь особенно показателен случай литературного импрессионизма. Геворкян приводит в качестве примера суждение Л. А. Колобаевой об импрессионистической поэтике Бальмонта: «Специфика структуры импрессионистического образа и состоит в прерывности, мозаичности его внутреннего рисунка. Импрессионистический образ держится на признании самоценности впечатлений, когда не столько важен сам предмет, сколько отношение к нему, мимолетное его восприятие»¹²⁷.

Однако нельзя считать фрагментарность текста, которую отмечает Л. Колобаева, единственным признаком литературного импрессионизма, вероятно, есть и другие. Особенно осложняется задача, если говорить не об описательных компонентах в литературном произведении, а о проявлении «художнического» способа восприятия мира. Портрет, пейзаж, интерьер, натюрморт – все это компоненты художественного мира произведения. Применительно к литературному произведению широко используется

¹²⁶ Геворкян, А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с. — С. 235.

¹²⁷ Колобаева, Л. А. Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – С. 76.

введенное М. М. Бахтиным понятие хронотопа как существенной взаимосвязи пространства и времени в художественном мире, определяющей жанровый облик произведения¹²⁸. Вероятно, говорить о сходстве пространственно-временных моделей в разных видах искусств можно именно на уровне внутреннего мира произведения и того образа, который формируется в сознании воспринимающего. Нельзя не согласиться с высказыванием П. Флоренского: «Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают из одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными»¹²⁹. Для нас эта мысль особенно важна, поскольку Коровин и художник-живописец, и литератор, писатель. При этом Флоренский оговаривает, что в организации пространства поэзия (как и музыка) очень свободна, и поэтому значительная часть творческой работы перекладывается на читателя или слушателя¹³⁰. Если опираться на структурную схему литературного произведения, предложенную в «Теории литературы» под редакцией Н. Д. Тмарченко, то особенности хронотопа (понимаемого как «кадры внутреннего зрения», фокализация, объектная детализация) зависят от системы кругозоров, от субъектной организации, от точки зрения того субъекта, который ведет повествование¹³¹. В случае прозы Коровина мы имеем дело с воспоминаниями, и это дополнительно осложняет «визуализацию» изображаемых объектов мира внешнего.

В дальнейшем мы постараемся реализовать все три подхода, рассмотрев общие черты в поэтике пейзажа в картинах и в прозе К. Коровина, затем исследуем соотношение декоративности и нарративности в литературном портрете Ф. И. Шаляпина (в сопоставлении с живописными

¹²⁸ Бахтин, М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 121–122.

¹²⁹ Флоренский, П. А. *Иконостас*. М.: Прогресс, 1993. – С. 322.

¹³⁰ Там же. – С. 61–62.

¹³¹ *Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса; теоретическая поэтика* / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия, 2004. – 510 с. – С. 32–33.

портретами этого великого певца и друга Коровина), наконец, попытаемся увидеть глубинный смысл в «охотничьих рассказах» Коровина.

Предваряя анализ прозы художника, мы остановимся на истории создания Коровиным мемуаров и его подходе к их содержанию.

1.2. Мемуары как опыт творческой саморефлексии

Коровина-художника

Историю своей творческой жизни поведал сам Константин Коровин в воспоминаниях, написанных уже во Франции, на склоне лет. На переломе эпох многие деятели искусства попробовали себя в качестве мемуаристов (И. Репин, К. Коровин, Ф. Шаляпин...). Они создали полноценные литературные произведения, стоящие в одном ряду с мемуарами профессиональных литераторов, оказавшихся в эмиграции (И. Бунин, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Г. Иванов, В. Ходасевич, Н. Тэффи, И. Шмелев). Мемуары писателей, актеров, художников, певцов нашли своего читателя не только за границей, но и в России.

Мемуарная литература неразрывно связана с автобиографичностью повествования. Рассмотрим подробнее теоретические аспекты термина «автобиографизм», представленные в современном литературоведении. Чаще всего автобиографизм исследуется в рамках автобиографии, становясь способом отражения настоящей жизни автора. Такова трактовка Л. Гинзбург, реализованная в работе «О психологической прозе»¹³².

В статье «Термин автобиографизм в современном литературоведении» Е. К. Ковалева пишет: «“Автобиографизм” как маркированный литературный прием, указывающий на саморепрезентацию автора, выступает компонентом как автобиографических (в том числе относимых к жанру autofiction), так и неавтобиографических произведений. В произведениях, носящих вымышленный характер (fiction), автобиографизм проявляется через введение в текст психологических мотивов, ситуаций или фактов жизни

¹³² Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. – Ленинград. Художественная литература, — 1977. – 412 с.

автора. В рамках автобиографии и – шире – автобиографических произведений автобиографизм представляет собой форму автоинтерпретации, художественный способ самоизображения и самосознания»¹³³.

Встречаются и другие трактовки термина «автобиографизм». М. Медарич в статье «Автобиография/автобиографизм» рассматривает его как прием: «Автобиографизм – стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он проявляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии»¹³⁴. Нельзя согласиться с тем, что это исчерпывающее определение термина, однако в этом определении затрагивается один из основных принципов автобиографизма: он действительно является истоком или важнейшим качеством целой группы жанров. В случае воспоминаний Коровина, вероятно, можно говорить об автобиографизме именно в этом смысле, ведь по содержанию очерки, заметки, рассказы не являются целостной, последовательной автобиографией, хотя всегда опираются на события, реально бывшие в жизни художника.

Мемуары традиционно совмещают в себе две линии повествования: объективно-познавательную и исповедальную. Именно со второй линией связан автобиографизм. Применительно к произведениям Коровина, нам особенно важны следующие моменты:

1) автобиографизм как стилевая тональность может окрашивать не только непосредственно автобиографические повествования, но и другие жанры (таковы, например, рассказы Коровина о животных),

2) автобиографизм заключается в опоре на события из жизни самого автора,

3) важна организующая роль памяти, воспоминаний,

¹³³ Ковалева, Е. К. Термин «автобиографизм» в современном литературоведении // Вопросы русской литературы, – 2013. – № 26 (83). – С. 224–231.

¹³⁴ Медарич, М. Автобиография/автобиографизм // Автоинтерпретация : сб. ст. по рус. лит. XII–XX вв. – СПб., 1998. – С. 5–32.

4) автобиографизм проявляется в саморефлексии автора.

Воспоминания Коровина представляют собой мемуары. Мемуаристике посвящено множество литературоведческих исследований. Одна из обобщающих работ – «Чистый ритм Мнемозины. О мемуарах русского Серебряного века и русского зарубежья» В. Пискунова¹³⁵. В ней анализируются мемуары Андрея Белого, Н. Берберовой, Н. Бердяева, Б. Зайцева, Б. Лившица и В. Набокова. Однако в работе не рассматривается проблема жанра. Пискунов анализирует мемуары не только как свидетельства времени, но в большей части как отражение художественной концепции мира и человека.

А. Тартаковский выделяет три признака мемуаристики: личностное начало, память и ретроспективность. Личностное начало обуславливает индивидуальный характер повествования о прошлом, ценный своей неповторимостью и субъективностью. Память является средством воссоздания исторической действительности в мемуарах, ее избирательность создает неповторимое своеобразие мемуарного произведения. Ретроспективность позволяет «фильтровать» информацию и представлять ее в завершенном виде, со знанием ближайших и отдаленных последствий. Благодаря ей мемуары приобретают цельность повествования¹³⁶.

Е. Л. Кириллова в диссертации «Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации (на материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны)» приходит к следующему выводу: «Мемуаристика – это “невымышленная” проза, повествующая о “былом”, проза с ярко выраженным субъективным мотивом, в которой писатель в первую очередь обращается к своей памяти»¹³⁷.

Зачастую именно содержательные компоненты помогают отличить мемуары как жанр. В мемуарах автор пишет в первую очередь о себе, о своих

¹³⁵Пискунов, В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, — 2005. – 607 с.

¹³⁶Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге. – М.: Наука, — 1991. – 286 с.

¹³⁷Кириллова, Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2004. – С. 9.

мыслях, чувствах, событиях личной жизни. Кроме этого, мемуары могут включать в себя и замечания о времени, об исторических, политических событиях, которые пришлось пережить. Неизменно одно – мемуары включают в повествование размышления об ушедшем времени жизни и о самом себе, своей судьбе. Согласно Анри Бергсону («Материя и память», 1896), именно память соединяет внешнюю жизнь и человека «внутреннего»: мир внешний для нас – это совокупность «образов» предметов, находящихся между вещью и представлением¹³⁸. Юрий Степанов так комментирует мысль философа: память – центральный концепт всей философии Бергсона – имеет две формы: воспоминание-привычка (например, выученный урок, результат ряда повторений) и воспоминание о событии, имеющее определенную дату и не могущее повториться – воспоминание-образ¹³⁹. В мемуарах мы имеем дело именно со второй формой памяти.

Коровин находился в центре культурной жизни своего времени. Он был человеком общительным, очень живым. В его окружении было много людей творческой элиты того времени. Образы его друзей нашли отражение в мемуарах, написанных на чужбине уже немолодым человеком. В книге, посвященной памяти Федора Шаляпина, Коровин воссоздает образ любимого друга, с которым был тесно знаком на родине, встречался и за границей. С Валентином Серовым Коровин тоже был очень дружен. Этому художнику Коровин посвятил немало очерков (о путешествиях на Север, о работе на пленэре, о разных приключениях во время летнего отдыха на даче). А начало воспоминаниям, рассказам и очеркам Коровина было положено очерком «Из моих встреч с Чеховым», которые были опубликованы в парижских газетах в 1929 году.

Судьба Коровина очень типична для артистической среды того времени – многие эмигрировали, претерпели бедность, болезни, тоску по родине. Коровин не пишет в мемуарах о своих страданиях в эмиграции. У его

¹³⁸ Бергсон, А. Материя и память (1896). [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bergson_a/text_1896_matiere_et_memoire.shtml (дата обращения: 12.09.2024).

¹³⁹ Степанов, Ю. С. Семиотика. Философия. Авангард // Семиотика и Авангард: Антология. – М.: Академический проект; Культура, 2006. – С. 16–17.

произведений (как живописных, так и литературных) особый радостный колорит. Здесь нет места унынию и горестям. В мемуарах Коровин рассказывает о себе – но о себе среди людей, неизбежно втянутых в события жизни страны, в общую культурную атмосферу.

Мемуары Коровина, опубликованные И. С. Зильберштейном и В. А. Самковым¹⁴⁰, имеют определенную логику расположения материала – от детства к старости, но, скорее, это заслуга составителей, стремившихся выстроить более-менее последовательную «автобиографию» молодого Коровина, монтируя отдельные дневниковые записи, очерки, рассказы. Мемуары Коровина, выходившие в периодической печати в Париже (в основном в эмигрантской газете «Возрождение») не были отредактированы и были похожи на лоскутное одеяло, из которого трудно сшить цельное полотно. Но объединяет весь разнообразный материал личность рассказчика, его характер, его мировосприятие. И, конечно, тот факт, что это воспоминания художника.

Воспоминания Коровина могли оформляться как чисто автобиографические заметки (о раннем детстве, о семье, о первых увлечениях, о старой Москве, об учебе в Училище живописи, ваяния и зодчества), как мемуарные очерки (о поездке на Север по заданию Саввы Мамонтова, о Всемирной промышленной выставке в Париже, о Шаляпине) и как рассказы. Мы постараемся показать, что весь массив воспоминаний Коровина пронизан сквозными мотивами, главным из которых является мотив тайны – тайны природы и тайны художественного дара.

Начнем с воспоминаний об одном летнем походе юного художника на этюды за город, в Кусково, вместе с Исааком Левитаном и Андреем Печерским (сыном писателя Мельникова-Печерского). Текст озаглавлен «Молодость»¹⁴¹.

¹⁴⁰Зильберштейн, И. С., Самков, В. А. О Константине Коровине – писателе // Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. С. 3–22.

¹⁴¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 353–357.

Сначала дается описание захолустной московской улицы: заборы, овощная лавка, драка фабричных и солдат, идущих в баню, песня арестантов. Цветовая палитра приглушенная. Оттенки цветов теплые: «деревянные домики», «желтые ворота», «в медных касках». Фоновые детали поддерживают эту «теплоту»: «подсолнухи», «квас», «пыль». Все пространство дома и рядом с ним словно пронизано солнцем и теплом. Обратим внимание на то, как Коровин определяет временную точку зрения субъекта повествования в одном из первых предложений рассказа: «живу я с матерью», то есть это самая ранняя юность.

Характерно, на наш взгляд, начало рассказа. В кинематографе такой прием называется «взгляд Бога»: «Москва... Сущево... Деревянные домики с палисадниками»¹⁴². Коротко суть приема можно описать как вид сверху. Этот прием помогает художнику (или оператору в кинематографе) показать привычные предметы в необычном ракурсе. У зрителя возникает ощущение особой предначертанности всего происходящего: человек не властен над божественным замыслом, все решено без него. При взгляде сверху, большинство объектов в сцене становятся плоскими, тем самым сливаясь в одно целое и отделяя персонажа от мира.

Далее цветовые акценты сменяются звуковыми. Картина наполняется громкими, звонкими звуками. Приведем несколько примеров: «Хохот. Пожарные так гогочут, что дрожат и блистают снопами их медные каски», «пошли, стуча сапогами по мостовой». В этой части рассказа наблюдается обилие емких предложений с восклицательной интонацией. Так Коровин передает реплики пожарных и заводских во время драки. Здесь самый высокий накал эмоций: «Р-а-аз! – И давай “расчесывать по мордам”», «Вот ловко бьет!», «Бей, Горностаи!». После того, как драка прекращается, «стало тихо и скучно». По-видимому, эта сцена привносила в размеренную жизнь некое грубое разнообразие.

¹⁴² Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс.– С. 353.

После этого словно меняются декорации на сцене. Теперь перед зрителем тихая летняя ночь. Контраст драки и летнего вечера позволяет «подсветить» обе сцены более ярко.

Рассмотрим эпизод вечерней молитвы матери: «Мать не спит... Молится в углу, все об отце. Он в больнице, сильно болен... Как мне жаль ее, какие у нее худые, беспомощные руки!.. Господи!». Обращает на себя внимание обилие многоточий – почти каждое предложение содержит умолчание. Благодаря этому фигура матери и сама сцена размываются, словно растворяются в прошлом, тонут в воспоминаниях. Нет четкого изображения, лишь одна деталь осталась в памяти художника – «беспомощные тонкие руки». Синекдоха позволяет намекнуть читателю на нелегкую судьбу матери. Ей остается лишь уповать на милость Божию. Автор словно вместе с матерью восклицает в молитве: «Господи!»

Вечером приходят приятели, соученики по художественному училищу. Между приятелями завязывается разговор об искусстве: Левитан жалуется, что их пейзажи никто не принимает всерьез, от них требуют «идеи», социальной остроты, критики несправедливостей жизни. Просто «куски природы» никому не нужны.

Затем происходит встреча с богомольцами, идущими к Троице-Сергию. Сцена содержит множество цветowych эпитетов: «Мирный, тихий, серый день», «розовой и белой кашкой», «белый рубахи», «суконные зипуны тоже белые». Белый всегда был цветом простоты, чистоты и святости. Художник намеренно подчеркивает этот цвет при помощи повтора. Возникает ощущение покоя, неторопливого течения жизни, те или иные фрагменты ее сменяются перед созерцающим рассказчиком.

«Мирный, тихий, серый день. Шоссе тянется ровно и далеко. Около него, среди травы, покрытой розовой и белой кашкой, бежит много протоптанных дорожек. У края шоссе, на бугорке, сидят богомольцы, по пути к Троице-Сергию. На них белые рубахи, мешки, суконные зипуны, тоже белые, и палки в руках. Больше женщины».

Этот мирный свет получает более обобщенное, почти метафизическое истолкование в мимолетном разговоре приятелей с богомольцами. На замечание Левитана о том, что преподобный им никакой пользы не сделал, старик отвечает, что польза – не кошель, преподобный «то самое держит, без чего и кошель не нужен». Здесь выражена мысль о том, что главное – не материальное благополучие, а состояние души, внутренний свет: «Его святость, свет горний, надежда жизни, отчего все красивое держится в мире...». Такие слова произносит один из друзей. Мотив надежды жизни перекликается с молитвой матери о больном отце.

Компания друзей идет дальше, но настроение переменялось, материальные невзгоды отошли на второй план. На глазах Левитана слезы – так хорош освещенный лес: «тишина, таинственность, лес, травы райские!». И друзья соглашались, что написать красками такое невозможно – никогда не узнать тайны природы, скрывающейся за зримой красотой, ее можно почувствовать только душой. Такое мировосприятие напоминает стихотворение Жуковского «Невыразимое»:

Невыразимое подвластноль выраженью?..

Святые таинства, лишь сердце знает вас.

Нечасто ли в величественный час

Вечернего земли преображенья,

Когда душа смятенная полна

Пророчеством великого виденья

И в беспредельное унесена...¹⁴³

Но все же заметна и разность между друзьями: Левитан видит за внешним блеском природы смерть, могилу, а вот Коровин – жизнь и радость. Таким образом, зарисовка «Молодость» – не просто воспоминание о летней прогулке с Левитаном, но и размышление о том, чем должно являться искусство, как оно должно влиять на душу человека. Левитану ближе тихая

¹⁴³ Жуковский, В. А. Невыразимое (Отрывок) // Русская поэзия XIX – начала XX в. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 78–79.

грусть, меланхолия, ощущение быстротекущей жизни, Коровин стремится сохранить на полотне ликование жизненных сил в природе, радость и свет бытия.

Завершает данное воспоминание описание обеда у дьякона, который очень удивлен, что молодые люди – художники, а не пьют запоем. Тем самым смягчается пафосность предыдущего фрагмента.

В комическом свете непонимание обывателем сути искусства представлено и в другом тексте, озаглавленном «Фонарь». На первый взгляд, это просто смешной случай из времен юности, о котором рассказывает автор, чтобы позабавить слушателей или читателей. Поздним осенним вечером Коровин и Дмитрий Щербиновский шли по улице, на которой фонарщик зажигал фонари. Коровин восхищен игрой света и тени: «Смотри, – говорю я, как красиво, какая интимность, как приветливо светит фонарь, таинственная печаль в этом уходящем заборе, какая тайна...»¹⁴⁴.

Дм. Щербиновский не согласен, он видит только мокрый тротуар, забор, лужи – «гадость». Так они все шли, и фонарщик обеспокоился – чего они на фонари заглядываются? И Дм. Щербиновский пошутил, что это Коровин выбирает фонарь, на котором повесится. В итоге молодых людей городской отвел в участок, там от них потребовали объяснения. Чтобы доказать, что они художники и возвращаются с вечерних занятий, молодые люди открыли свои папки с набросками – а там рисунки голой натуры. Квартальный долго не мог понять, что это и зачем: «Ум раскорячивается, понять нельзя»¹⁴⁵. И тогда Коровин и Дм. Щербиновский сказали, что они рисуют голые тела, чтобы потом с них снять мерки для пошива одежды, что полностью убедило квартального. Данный эпизод из времен юности показывает, насколько различаются мировосприятие художника-романтика и простого обывателя-практика. Но и среди художников есть разные установки: Левитан воспринимает мир трагически, Дм. Щербиновский

¹⁴⁴ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 369.

¹⁴⁵ Там же. – С. 371.

просто аккуратно рисует, а Коровин всюду видит красоту и тайну. Автобиографические заметки посвящены, по сути, эстетическим проблемам: в чем суть живописи, что хотел бы выразить художник? Для Коровина главное в живописи – то впечатление непостижимой тайны, ощущение которой производит красота природы.

Приведем еще один пример. Рассказ «Меценат» начинается очень лирично: «Летят воспоминания к берегам бесценным родины моей... И, как калейдоскоп, сменяются картины ушедших далеко, забытых дней».¹⁴⁶ Такое вступление настраивает читателя на определенный лад. Ясно, что далее Коровин будет делиться с читателем воспоминаниями, по-настоящему дорогими ему. Вдали от родины ему тяжело, часто в мыслях он возвращается в Россию.

Особенно тщательно характеризует Коровин время, о котором идет речь – Великий пост. Ведь время это отмечено рядом примет, предполагает скромность, умеренность во всем: в еде и в мыслях. Отдельного описания удостоивается трапеза Великого поста: «капуста кочанная, суп грибной, жареные снетки белозерские, солянка с рыбой, и нет мяса и в помине. За чаем сахар постный разноцветными кубиками, изюм»¹⁴⁷. Коровин перечисляет все подробно, не упуская деталей. Описание застолья («натюрморт») создает типично русский, домашний колорит.

Поэтично художник описывает весенний пейзаж. Небо голубое, чистое, весеннее, от него так и веет весенней свежестью. Эпитеты в сочетании с бессоюзием создают иллюзию безграничности, свежести и удивительной ясности весеннего неба. Это не единственное описание неба в этом небольшом рассказе. Всегда оно радостное, голубое. Но небо только фон. На первом плане «частые сучья лип», летящие с юга «особенные, неизвестные птицы», кривая сухая сосна. Взгляд писателя направлен от земли к небу, поэтому небо и становится фоном. Пейзаж выстраивается с использованием

¹⁴⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с.. – С. 350.

¹⁴⁷ Там же. – С. 350.

приема сквозной формы, создающей эффект широкого, свободного пространства, уходящей перспективы. И далее передается эпизод, от которого тянутся ниточки, намечая перспективу во взрослую жизнь художника.

Коровин вспоминает об удивительном случае, который произошел с ним в детстве. В это время семья нуждалась, было трудно, но сама судьба благоволит юному дарованию – он встречает удивительного человека, которые впервые оценивает его талант и одаривает деньгами. Это вызывает массу эмоций у подростка. Случай запомнился художнику навсегда и стал для него переломным в профессиональной судьбе. Обращает на себя внимание повтор вознаграждения – «пять рублей». На протяжении рассказа сумма упоминается больше десяти раз! Так Коровин акцентирует внимание на том, что материальная составляющая имела для него большое значение. Автор подробно описывает, что он смог тогда приобрести благодаря дару мецената: три пары пирожных, фунт конфет, платок для няни и даже фунт икры, коробку пистонов, дробь трех номеров и бронзовую пистонницу. Вот счастье юного художника! Конечно, покупки чисто мальчишеские, но платок для няни – дань благодарности за труд, знак особенной привязанности и любви. Так же по-ребячьи он говорит с Божьей Матерью, искренне делится своими детскими переживаниями.

Образ мецената загадочный, постоянно меняющийся, ускользающий: то он похож на купца, то на кабатчика, то на священника, а оказался, в конце концов, просто чиновником. Ведь не так важно, кем он был на самом деле. Важно лишь то, что он благословил художника на воспевание радости жизни, красоты мира: «Благослови прославляющего жизнь».

Немного позднее выяснилось, что этот «меценат» горевал о недавней смерти жены и однажды случайно по дороге на кладбище встретил юного художника, рисующего как раз это место. Но рисунок выражал не скорбь, а тихое цветение жизни, и это показалось особенно дорого «меценату». Так совсем юный Коровин понимает, что творчество должно приносить людям

утешение и радость, противостоять смерти и унынию. А неожиданно полученные пять рублей подтолкнули на выбор живописи как основного занятия в жизни, которым следует овладеть профессионально, не полагаясь только на природный талант и непосредственное чувство цвета.

Таким образом, в мемуарно-автобиографической прозе Коровина не только ярко переданы отдельные дорогие автору воспоминания, или забавные случаи, или лирические описания. По сути, это размышления художника о природе творчества. Даже когда рассказчик – мальчик, подросток, внимательно наблюдающий окружающую обстановку, людей, события (потому так много предметных деталей, цветовых и звуковых подробностей), всегда чувствуется позиция мемуариста, известного художника, подводящего итоги своей жизни.

1.3. Искусство – радостный гимн красоте жизни: размышления Коровина о задачах художника

Обостренное восприятие природы Коровин всегда выделял как одну из главных особенностей художника. Впечатления от природы становятся отправной точкой его творчества, именно в ней он находил источник вдохновения. Любовь и чуткость к природе, во всех ее проявлениях, были свойственны ему с самого раннего детства: «Такое фантастическое направление моего детского ума приучило меня смотреть на природу как на что-то одушевленное и, может быть было первым важным зародышем моих художественных устремлений»¹⁴⁸. Коровина интересовала сокровенная жизнь природы, ее красота и тайна. Эту особую любовь к природе художник унаследовал у своих первых учителей: Каменева, Поленова и особенно Саврасова.

В Московском училище живописи, ваяния и зодчества Коровин учился в пейзажном классе у таких замечательных мастеров, как К. А. Саврасов и В. Д. Поленов. О своих учителях он вспоминает с благодарностью.

¹⁴⁸ Цит. по: Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с.– С. 71.

А. К. Саврасов, пожалуй, более других русских художников уделял внимание изучению внутреннего мира природы, пытался постичь скрытую в ней тайну. Горячо поддерживал и своих учеников в этом: «Посмотрите, вот я был на днях в Марьиной роще. Дубы – кора уже зеленеет. Весна чувствуется в воздухе. Надо почувствовать, надо чувствовать, как хорошо в воздухе чувствуется весна»¹⁴⁹. К. А. Саврасов стал одним из родоначальников «лирического пейзажа» в русской живописи: «Как в литературе “натуральная школа” вышла из гоголевской “Шинели”, так многие лирические произведения пейзажистов ведут свое начало от двух картин Саврасова – “Грачей” и “Проселка”(…)»¹⁵⁰. Как отмечает искусствовед М. Ф. Киселев, «Коровин учился у Саврасова находить во внешне незаметных уголках природы скрытую красоту и лирику, учился верно схватывать и эмоционально передавать ощущение жизни в пейзаже. Несомненную связь с искусством Саврасова можно обнаружить в таких работах Коровина, как, например, “Последний снег” (1890-е гг., Дом-музей В. Д. Polenova), “Ранняя весна” (1970-е гг., ГТГ)»¹⁵¹.

Коровин во многом идет дальше своего учителя: он разрабатывает необычайно тонкую цветовую гамму, помогающую передать нюансы цвета и света в природе, смело сопоставляет теплые и холодные оттенки и так передает непосредственные ощущения от природы.

Ученические и ранние работы Коровина тематически были близки работам Саврасова. Он часто обращался к теме ранней весны. Не только в сюжетном мотиве, но и в самой передаче его обнаруживаются связи искусства ученика Коровина с учителем Саврасовым. Ранние весенние пейзажи Коровина в свое время высоко ценились современниками

¹⁴⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 75.

¹⁵⁰ История русской живописи: 70-е годы XIX века / [Е. Матвеева]. – М.: Белый город, — 2007. – 127 с.

¹⁵¹ Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство, 1971. – С. 5.

художника. «Коровин – автор первой “Весны”, появившейся после саврасовских “Грачей”», – вспоминал И. Э. Грабарь¹⁵².

Несмотря на несомненную близость ряда ученических работ Коровина к реалистическим произведениям Саврасова, он не станет последовательным саврасовцем, как, например, Левитан. Уже в годы учебы Коровин более непосредственно и чувственно-интуитивно передавал образ природы. Его творчеству и в дальнейшем не будет свойственно длительное накопление обобщающихся в картине наблюдений, на котором основывалось большинство работ Саврасова и Левитана. Как утверждает искусствовед Р. И. Власова, «в своем искусстве Коровин шел не столько от саврасовских пейзажей-картин, сколько от его пейзажей-этюдов, подобных “Зимнему дворику”, “Весне”(1874)»¹⁵³. К тому же настроение работ Коровина гораздо более мажорное, радостное, приподнятое. Это отличает его работы от работ его учителя, проникнутых настроением легкой грусти. Об этом же пишет в искусствовед Н. Молева: «Коровин занимается под руководством Саврасова, но обычного для учеников подражания учителю в его работах нет. Скорее можно говорить о наследовании принципов, нежели о прямом воздействии саврасовских пейзажей. Коровинские решения представляли путь, естественно выводимый из позиции учителя, но не повторение последних»¹⁵⁴.

Ранние полотна Коровина, отмеченные очень светлой гаммой, стремлением передать не столько предметы, сколько свето-воздушноесостояние природы, несли на себе еще «саврасовское построение композиции»¹⁵⁵. В дальнейшем в полотнах Коровина останется лишь целостное восприятие пейзажа, которому он научился в мастерской своего учителя.

¹⁵² Цит. по: Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 5.

¹⁵³ Власова, Р. И. Константин Коровин: творчество. – Л.: Художник РСФСР, — 1970. – 195 с.

¹⁵⁴ Молева, Н. М. Жизнь моя – живопись: Константин Коровин в Москве – М.: Московский рабочий, — 1977. – С. 20.

¹⁵⁵ Там же. – С. 24.

Коровин сохранил благодарную память об учителе: в его воспоминаниях Саврасов предстает перед нами человеком трагической судьбы. В мемуарных очерках Коровин делится с читателем воспоминаниями о знакомстве с любимым учителем, об учебе в училище и о последней очень горестной встрече с тяжело больным учителем. Особое место в этих очерках отведено важнейшим принципам искусства, которые передал Саврасов Коровину. Центральный из них: «Знай, что главное есть созерцание – чувство мотива природы. Искусство и ландшафты не нужны, если нет чувства»¹⁵⁶. Вот это «чувство мотива природы» и стало основой творчества Коровина. Он пронес принципы, заложенные Саврасовым в его самой свободной мастерской в Училище живописи, ваяния и зодчества, через всю жизнь.

В. Д. Поленов, второй учитель Коровина, поддерживал новое для пейзажа отношение живописца к изображаемому. Сам Поленов придавал большое значение эмоциональным возможностям цвета в решении пленэрных задач живописи. «Непосредственное влияние В. Д. Поленова также выражалось в более спокойной, более точной, чем обычно, манере исполнения, иногда даже в выборе сюжета, в композиции, в колорите»¹⁵⁷. Несомненно, Поленов способствовал тому, что Коровин стал одним из лучших колористов. Учитель тонко подмечал и поощрял опыты своего ученика с цветом. Коровин часто гостил в усадьбе Поленова, работал в мастерской своего учителя.

Поленов первым из учителей отметил особую манеру ученика. Коровин вспоминает: «– Вы импрессионист? Вы знаете их?

– Нет, – ответил я. – Не знаю ни одного.

Поленов был потому в недоумении, что совершенно так же ему ответил и Левитан. Тогда он стал говорить нам об импрессионистах»¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Молева, Н. М. Жизнь моя – живопись: Константин Коровин в Москве – М.: Московский рабочий, — 1977. – С. 144.

¹⁵⁷ Власова, Р. И. Константин Коровин: творчество. – Л.: Художник РСФСР, — 1970. 195 с. – С. 32.

¹⁵⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 98.

Именно Поленов познакомил Коровина с Саввой Ивановичем Мамонтовым, со знаменитым художником Цорном и другими деятелями искусства, словом, ввел в профессиональную среду. Коровин был особенно признателен Поленову за то, что он помогал ему «больше постигать тайну цвета»¹⁵⁹.

«С большим чувством признательности я вспоминаю своих учителей живописи. Милого друга, Василия Дмитриевича Поленова. Какой скромной души был этот прекрасный художник! Как он любил нас, Левитана, меня и Ф. И. Шаляпина»¹⁶⁰.

Размышлял Коровин и о проблеме взаимодействия искусств. И. С. Зильберштейн в вступительной статье к книге «Константин Коровин вспоминает» приводит высказывания Коровина в связи с его ответами на вопросы анкеты¹⁶¹. В «Ответах на вопросы о жизни и творчестве» он говорит о том, что «произведение, создание артиста, художника, музыканта, певца больше постигается непосредственно в душе человека, наделенной эстетическим восприятием». «Истинно все искусство в своем интересном величайшем многообразии», – полагал художник¹⁶². Ставя в один ряд все виды искусства, Коровин подчеркивает их единство и особый дар их восприятия душой зрителя и слушателя.

Таким образом, согласно Коровину, виды искусства различаются материалом и средствами создания образов, а воплощенный художественный мир произведения воспринимается как целостное отражение души природы и художника, независимо от того, цветом, звуком или словом пользовался творец. Как единая природа во всех своих проявлениях, так един и мир искусства во всех своих видах и проявлениях. При этом Коровин отчетливо видел единство содержания и формы, неразрывную связь того,

¹⁵⁹Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 101.

¹⁶⁰Там же. – С. 103.

¹⁶¹Там же. – С. 76.

¹⁶²Там же. – С. 80.

что изображено и того, как это изображено. В работах художника цвет – это и средство, и прием, и содержание картины.

Есть у Коровина высказывания о связи литературы и живописи в творчестве отдельного автора. Он размышляет: «Живопись сама в себе и сама за себя есть все, она и есть искусство. Но грусть долин, тишина воды, ночи, нега и тайна лунного света, печаль осеннего сада есть у поэта, [это же] может быть и в живописи. Мне хочется сказать, нельзя думать так, что если поэт-художник создал произведение – положим, Гойя, – то он литератор. Нет, если есть живопись, если есть как, как это написано хорошо, то все равно что. А если к этому еще есть и он – поэт, тогда еще больше он. Разве не поэт Левицкий – какие и как поняты у него женщины и разве не поэты Рембрандт и Боттичелли? Да разве они хуже оттого, что разные? Разве есть одна живопись? Да вся живопись разная, как авторы, и одна все же живопись, она одна»¹⁶³. В наследии самого Коровина есть много общего между литературными и живописными произведениями, в частности, импрессионизм и лиризм присущи и Коровину-художнику, и Коровину-писателю.

Став самостоятельным художником, который вышел из-под опеки наставников, Коровин много работал над совершенствованием своего мастерства. Он никогда не относился к живописи как легкому занятию, требующему лишь вдохновения, он сознавал и ответственность творца перед его творением. В таком устремлении к творческой самоотдаче Коровин был солидарен со своими друзьями-художниками В. А. Серовым, И. И. Левитаном, М. А. Врубелем.

О его дружбе с Серовым было широко известно. Многие современники оставили воспоминания об отношениях художников. Например, Всеволод Саввич Мамонтов пишет так: «Странно было видеть тесную дружбу этих двух художников, столь различных по характеру, по привычкам и образу

¹⁶³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 79.

жизни(...). А как талантливы, всесторонне талантливы были оба. Когда сойдутся они, бывало, конца-края нет их остроумным шуткам, блестящим рассказам, тонким имитациям»¹⁶⁴.

Серову посвящены несколько мемуарных очерков Коровина: «В. А. Серов», «Памяти друга», «Из бесед», «Пирог». Ни в одном из очерков Коровин не описывает внешности Серова. Лишь отмечает, что «утрюмый и задумчивый Серов в душе своей носил удивительный юмор и смех. Он умел подмечать в самых простых обыденных вещах их оригинальность и умел так их передавать в своих рассказах, что они облекались в невероятно смешную форму»¹⁶⁵. Именно эту особенность Серова Коровин, сам замечательный рассказчик, подчеркивает в своих воспоминаниях. В рассказе «Пирог» Коровин пишет о забавном случае, который произошел на Пасху. По ошибке бедствующим художникам достается пирог с большой старинной золотой монетой с портретом Екатерины II. В поисках того, кому действительно предназначался ценный пирог, Серов и Коровин знакомятся с мастером по изготовлению саней. Новый знакомый заказывает Серову портреты и расплачивается ценной монетой из пирога. В этом рассказе Коровин подчеркивает особый талант Серова – портретиста: «Через неделю в моей мастерской Серов писал портрет какого-то человека, похожего на утюг. Лицо длинное, серьезное. Он мрачно водил серыми глазами, а сзади Серова стоял Королев и говорил, смеясь:

– Черт-те что... Как живой. Ну и носина...»¹⁶⁶.

Коровин обращает внимание на то, как Серов умел подмечать в самых простых и обыденных вещах их оригинальность, считая это даром настоящего живописца.

¹⁶⁴ Цит. по: Мамонтов, В. С. Воспоминания о русских художниках. – М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2006. – С. 124.. – С. 49–50.

¹⁶⁵ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 136.

¹⁶⁶ Там же. – С. 139.

Историки живописи пишут о Серове: «Им созданы замечательные портреты (...) Серов часто обращался и к пейзажно-жанровым композициям на крестьянские темы (...). В начале 1900-х годов Серов был связан с творческим объединением “Мир искусства”¹⁶⁷. В годы революции (1905–1907) Серов создал серию сатирических рисунков на злободневные темы. Большое место в творчестве художника в последние годы его жизни занимала историческая живопись (...) С 1899 года – член Совета Третьяковской галереи. Автор более тысячи живописных работ»¹⁶⁸. В некрологе «Памяти друга» Коровин пишет о Серове как о близком товарище: «Мы были с ним связаны долгою и тесною дружбою»¹⁶⁹. Познакомились они еще в юности, во время учебы, в 1884 году. Особо сблизились, когда бывали у Мамонтова. Были у них и совместные творческие проекты, которые способствовали их сближению. В самом начале творческого пути они вместе расписывали церковь в Костроме (1890): «Серов писал Христа, я – озеро и все остальное. Серов всегда увлекался колоритом. Мы сочетали наши особенности»¹⁷⁰. Есть и более поздние совместные работы: декорации к опере “Юдифь” в 1898 и 1908 годах, портрет Ф. И. Шаляпина (1904). В августе 1884 г. художники совершили совместную поездку на Север. Этому путешествию посвящена большая часть «Очерков о путешествиях». Вдвоем они ездили на этюды во Владимирскую губернию в 1891 году, имели общую мастерскую на Долгоруковской улице в Москве, преподавали в школе Е. Н. Званцевой и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Художники имели схожие взгляды на творчество, на жизнь, помогали друг другу.

В очерке «В. А. Серов» Коровин изложил понимание сути творческого труда. Коровин откровенно высказывается о превосходстве Серова как «лучшего рисовальщика нашего времени», отмечает, что были у них и споры

¹⁶⁷ Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира Искусства». – Л.: Комитет популяризации художественных изданий при гос. академии истории материальной культуры, 1928. – 56 с.

¹⁶⁸ История русской живописи: Рубеж XIX и XX веков / [И. Голицына]. – М.: Белый город, — 2007. – С. 87.

¹⁶⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 135.

¹⁷⁰ Там же. – С. 135.

о сути искусства: «Он не был увлечен красками и всегда говорил, что можно написать и черно, но что от этого не теряется художественное впечатление, и по поводу этого мы всегда с ним много спорили»¹⁷¹.

Серов в своем творчестве делал акцент на деталях, цвете, правдоподобию картины, а Коровин больше внимания обращал на ощущение особой радости жизни, исходящее от картины, создаваемое особой техникой мазка и колорита.

Коровину близка мысль Серова о том, что, с одной стороны, талант, гениальность не могут состояться без планомерного каждодневного труда, а с другой стороны, без божьей искры трудолюбие ничего не дает, даже если приложить много сил и времени. Нередко и сам художник не понимает, как ему добиться желаемого эффекта, даже и при всем мастерстве, отсюда – частое недовольства творца самим собой. Коровин вспоминает: «Мне нравилось, когда Серов ругал себя “лошадью” и бил себя по голове, что не может взять цвета»¹⁷².

Вместе с тем, для художника важно, чтобы труд приносит ему радость и истинное наслаждение: «Муза живописи скучает и изменяет художнику тотчас же, если он будет работать так себе, не в полном увлечении и радости»¹⁷³. Только благодаря гармоничному сочетанию труда и вдохновения возникают полотна, проникнутые радостью жизни, особым лиризмом. Ведь нужно особое упорство, чтобы создавать картины, в которых белый цвет написан десятками оттенков голубого, розового, желтого, коричневого и особый дар, чтобы вдохнуть в эти оттенки душу, сделать так, чтобы картина дышала настоящей жизнью, воздухом и светом. Все это характерно и для работ Валентина Серова. Он и по сей день остается одним из лучших художников России.

В очерках об искусстве Коровин приводит высказывания не только российских, но и французских художников. В очерке «Жильбер» Коровин

¹⁷¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 136.

¹⁷² Там же. – С. 81.

¹⁷³ Там же. – С. 81.

цитирует высказывание Виктора Габриэля Жильбера: «Не надо нести усталость и весь пот труда в ваше произведение, так как этот будет не искусство, а его трудность»¹⁷⁴. Искусствоведы пишут, что Виктор Габриэль Жильбер (1847–1933) «Gilbert excelled at portraying market scenes in Paris, street markets with fruit and vegetable sellers but above all Les Halles, the central food market for Paris with its wrought iron and glass fabric and its myriad stalls selling meat, fish, fruit and vegetables and colourful characters and stallholders»¹⁷⁵ (перевод наш — *Е.С.*)¹⁷⁶. В своих работах он старался запечатлеть красоту и радость обыденного, что роднит его с импрессионистами. В середине 1870-х он стал близким другом Пьера Мартина, одного из главных сторонников движения импрессионистов. Живя в Париже во время расцвета импрессионизма, он перенимал некоторые их приемы, особый взгляд на мир и творчество. Его вклад в современную ему живопись был отмечен в 1889 году серебряной медалью Общества художников Франции и премией Бонна в 1926 году в конце карьеры.

Коровин познакомился с Жильбером, по-видимому, во время своих поездок в Париж (в 1887, 1892 и в 1893 годах). Не осталось документальных свидетельств встреч Жильбера и Коровина. В мемуарах Коровина нет упоминаний картин французского художника, однако есть небольшая заметка о его творчестве. Возможно, это связано с общностью их взглядов: Коровин и Жильбер сходятся в том, что для зрителя произведение должно быть легким, радостным. Зрителя необходимо избавить от понимания трудности живописного труда, он не должен понимать, сколько душевных сил вложил художник в свое произведение. Кроме того, обоим художникам присущ феномен артистизма: Жильберу – как жанристу, а Коровину – как яркому и самобытному импрессионисту.

¹⁷⁴ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 90.

¹⁷⁵ «Жильбер преуспел в изображении рыночных сцен в Париже, уличных рынков с продавцами фруктов и овощей, но прежде всего Les Halles, центрального продовольственного рынка Парижа с его кованым железом и стеклотканью и множеством киосков, торгующих мясом, рыбой фруктами и овощами, а также яркими персонажами и владельцами прилавков».

¹⁷⁶ См. об этом: Victor Gabriel Gilbert (1847–1933) // <https://www.macconnal-mason.com/artist-detail/240430/victor-gabriel-gilbert> (дата обращения: 10.05.2024).

Однако не только упорный труд необходим художнику для создания настоящих произведений искусства. Для этого нужен талант, дар, в тайны которого не дано проникнуть даже самому художнику. По Коровину, есть врожденная основа таланта, хотя только постоянным душевным трудом художник может помочь проявиться природной одаренности. Эти понятия, по Коровину, взаимосвязаны: «Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности»¹⁷⁷.

Во многих очерках, посвященных творчеству, Коровин прямо заявляет о том, что есть нечто необъяснимое и неосязаемое в искусстве. Гениальность актера, художника, поэта – божья искра. Тайна художественного дара сродни тайне природы, столь же явна и столь же трудно уловима для рассудка.

В книге «Шаяпин. Встречи и совместная жизнь» есть глава «Болезнь», в которой Коровин приводит монолог Шаяпина об искусстве. Это искренние и выстраданные слова музыкального гения: «Я не знаю, в чем дело(...) Я просто забываю себя. Вот и все. И владею собой на сцене. Я, конечно, волнуюсь, но слышу музыку, как она льется (...) Артиста сделать нельзя– он сам делается. Я никогда и не думал, что буду артистом. Это как-то само собой вышло»¹⁷⁸.

Труд художника не измеряется количеством времени, это труд внутренний, душевный. Коровин вспоминает слова певца о сути творческого труда: «Вол работает двадцать часов, но он не художник. Художник думает все время и работает час в достижение, а потому я хочу сказать, что одна работа не делает еще артиста. Разрешение задач, поставленных себе, как гимн радостный, увлечение красотой – вот здесь, около этих понятий, что-то есть (...)но не могу объяснить, как это сказать, не знаю»¹⁷⁹.

Труд необходим художнику. Но труд творческий, вдохновенный и радостный. Мастерская – прибежище настоящего художника, это особый мир, наполненный счастьем: «Мастерская – это спасение от мира подлости,

¹⁷⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 80.

¹⁷⁸ Там же. – С. 256.

¹⁷⁹ Там же. – С. 82.

зла и несправедливости»¹⁸⁰. Эта территория творчества обособлена от враждебного внешнего мира. Только в мастерской, за работой может быть счастлив художник.

Творчество Константина Коровина было настолько самобытно, что отличалось и от ориентиров, которых придерживались передвижники и от творчества ранних французских импрессионистов. Передвижники считали, что художник должен быть с народом, наблюдать его жизнь, возбуждать сочувствие к обездоленным и ненависть к угнетателям. А зарождающийся импрессионизм Франции тоже отличался социальной направленностью: «Early Impressionism...had a moral aspect. In its discovery of a constantly changing phenomenal outdoor world of which the shapes depended on the momentary position of the causal or mobile spectator, there was an implicit criticism of symbolic social and domestic formalities, or at least a norm opposed to these»¹⁸¹. Коровин выработал свой независимый творческий почерк. Ему близка романтическая концепция, выраженная в строках Пушкина:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный...¹⁸²

Чтобы оттенить взгляды Коровина на назначение искусства, обратимся к рассказу Всеволода Гаршина «Художники» (1979). Если рассматривать трактовку Коровиным сути искусства через призму этого рассказа, то ему, скорее, ближе Дедов, чем Рябинин. Но в отличие от дилетанта Дедова, исповедовавшего легкое отношение к искусству, Коровин хорошо понимал,

¹⁸⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 84.

¹⁸¹ «Ранний импрессионизм ... имел моральный аспект. В его открытии постоянно меняющегося феноменального внешнего мира, формы которого зависели от сиюминутного положения каузального или подвижного зрителя, была скрытая критика символических социальных и бытовых формальностей или, по крайней мере, нормы, противоположной им». (перевод наш —Е.С.). Clark, T. J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. – New-Jersey: Princeton University Press, 1999. – 408 p.

¹⁸²Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Стихотворения. 1827–1836. – Л.: Наука, 1977. – С. 295.

как важно учиться, совершенствовать свое мастерство. Если картины Дедова пользовались успехом у публики, потому что просто радовали взгляд красотой, то Коровин стремился за внешней красотой природы уловить ее тайную жизнь. Более того, Коровин говорил и о нравственном значении картин художника: «Талант есть только то, что дает жизнь и радость нравственную».

Долг и назначение художника Коровин видел в служении искусству. Эта идея наиболее отчетливо выражена в воспоминаниях о Левитане. Первые встречи Коровина и Левитана состоялись в далекой юности: Левитан дружил с братом Константина Коровина – Сергеем. Более тесно с Исааком они стали общаться во время учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Это время было трудным для Левитана: 1875 г. умерла мать, а в 1877 г. не стало отца. Так он, и без того бедствовавший, потерял всякие средства к существованию. Руководство училища и педагоги стремились помочь талантливому ученику – он стал учиться бесплатно, в дальнейшем получал стипендию.

Коровин и Левитан учились в одной мастерской: сначала у Саврасова, потом у Polenova. Несмотря на это, Коровин стал импрессионистом, а Левитан остался, как считает Коровин, верным «саврасовцем»: «Левитан всегда искал “мотива и настроения”, у него что-то было от литературы – брошенная усадьба, заколоченные ставни, кладбище, потухающая грусть заката, одинокая изба у дороги, но он не подчеркивал в своей прекрасной живописи этой литературщины»¹⁸³. В этом Левитан следует заветам своих учителей.

Были у Левитана и Коровина совместные творческие проекты после того, как Polenov познакомил Левитана и Коровина с Мамонтовым. Коровин вспоминает: «Мамонтов поручил Левитану и мне написать декорации для его театра: Левитану – “Жизнь за царя”, а мне – “Снегурочку”». Но

¹⁸³Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 108.

работа в театре давалась Левитану тяжело. Ему было непривычно амплуа театрального художника. Однако опыт работы над декорациями благотворно сказался на творчестве художника, он позволил Левитану постепенно отказываться от любви к деталям, свойственной его ученическому периоду, и тренировать кисть для работы с более обобщенным изображением сюжета. Об этом читаем у исследователя С.А. Пророковой в книге, посвященной творчеству Левитана: «Писать декорации надо было широко, размашисто, следя за тем общим впечатлением, какое они производили бы на большом расстоянии. И кисть становилась более смелой, уверенной, свободной»¹⁸⁴. Работа в театре повлияла на развитие Левитана как художника-пейзажиста, позволило создать свою неповторимую манеру письма: «Стиль художника становится лаконичным, монументальным. Отсекается все лишнее, незначительное. “Каждый сучок” уже не просится на полотно. Ушла импрессионистская легкость «Березовой рощи», в прошлом – “литературность” его ранних работ. Левитан как художник восходит к новому уровню: от лирики, от настроения – к философскому обобщению»¹⁸⁵.

Искусствовед А. А. Федоров-Давыдов пишет об особом пейзаже Левитана так: «Пейзаж настроения есть, таким образом, особенно очеловеченная природа. Даже в тех случаях, когда она в своей величественности, в своей вечной жизни противопоставляется краткости и бренности человеческого существования и кажется равнодушной к нему (...) природа, по сути дела, истолковывается в большой мере признаками человеческого бытия и деятельности»¹⁸⁶. Мастер обладал уникальным даром «заставить говорить» сам пейзаж. Для этого ему совершенно не нужны были «ни люди, ни животные, ни даже птицы». Его преподаватель А. Саврасов говорил: «Ты должен научиться писать так, чтобы жаворонка на холсте было

¹⁸⁴ Пророкова, С. А. Исаак Ильич Левитан. - Киев : Рад. шк., 1990. – 159. С. 13

¹⁸⁵ Волошина, И. Левитан: художник, который не вынес света // Фома. – 2014. – ноябрь. – №11 (139). – С. 78– 85. [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/pdf/Foma/2014_11/5.pdf (дата обращения: 12.09.2024).

¹⁸⁶ Федоров-Давыдов, А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. – М.: Искусство. 1966. – 403с. — С. 345.

не видно, а пение его – слышалось». Именно это Левитан и воплощал в своих «пейзажах настроения».

Коровин вспоминает о высокой требовательности Левитана к своему искусству. Именно об этом идет речь в очерке Коровина:

«Художники – мученики своего дела – никогда не довольны собой».

«– Что же, Исаак Ильич, в угодники, в мученики поступаешь? Тебя в иконостас поставят...

– Как в иконостас? А разве я не мученик?–спросил Левитан.

Много прошло времени, много Левитан написал восхитительных этюдов, много картин. И получил признание»¹⁸⁷.

Согласно христианству, мученик – человек, подвергающийся преследованиям и/или принявший смерть за отрицание, проповедование, отказ отречься от своих религиозных или светских взглядов. По мнению Коровина, как и близких ему по духу художников, искусство – высшая ценность, способная благородно воздействовать на душу человека, и служение такому искусству – святой долг и счастье творца. Однако Коровину не свойственны философские обобщения, присущие лучшим картинам Левитана.

Различие живописи Левитана и Коровина отмечает искусствовед Нина Молева: «Левитана часто упрекали в незначительности используемых им сюжетов. Однако С.В. Герасимов, обучавшийся в мастерской Коровина, очень точно подметил: “Константин Алексеевич понимал, очень ценил, чувствовал и работал над понятием самой жизни. Он не затрагивал крупных тем, крупных вопросов общественных, которыми пронизаны произведения некоторых наших русских художников. Тем не менее, за чувство жизни его любили, и человек у него выражен в известной степени так, как может быть, ни у кого из художников... Если у Левитана сюжет, мотив, состояние были

¹⁸⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 115.

очень сильно выражены, то у Коровина вот это счастье жизни выражено очень сильно, тонко и искренне»¹⁸⁸.

Как сам Коровин осмыслял свое место в русском искусстве? Высказываний на эту тему у него не очень много. С одной стороны, он понимает и оценивает себя как импрессиониста, но с другой стороны, не придает решающего значения эстетическим программам и манифестам. Сила художника не в блестящем владении теоретическим терминами, а в способности чувствовать, понимать и передавать свои ощущения на холсте: «Реализм в живописи имеет нескончаемые глубины, но пусть не думают, что протокол есть художественное произведение»¹⁸⁹.

Подведем итоги наблюдений над саморефлексией Коровина-живописца. Константин Коровин учился и вызревал на рубеже веков. Его эпоха была переломной не только в России, но в мире. Это нашло свое отражение во всех сферах жизни общества, в искусстве, в том числе и в живописи. В это время в европейской культуре уже наступила эпоха модерна. За рубежом, в частности во Франции, импрессионисты к концу XIX века заняли лидирующие позиции в живописи. В русской живописи эти влияния тоже ощущались: менялось отношение к пейзажу, к самой сути живописи. Для художника становится важным передача настроения, умение отразить на холсте сиюминутное впечатление от природы. В своих мемуарах К.Коровин с большой благодарностью и любовью отзывается о своих учителях, с которыми судьба свела его в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Важную роль в творческой судьбе художника сыграли Саврасов и Поленов. Каждый из них по-своему повлиял на развитие таланта Коровина, вовремя смог разглядеть особенности дарования юного живописца. Благодарность своим учителям Коровин сохранил на всю жизнь, всегда вспоминал о них с особой теплотой.

¹⁸⁸ Атрощенко, О. Д. «Живопись, похожая на музыку». К проблеме творческого метода Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. – С. 304.

¹⁸⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 80.

Творчество К. Коровина не только продолжает реалистические традиции. Ему близки искания французского импрессионизма. Он несколько раз бывал в Париже, посещал выставки импрессионистов, брал уроки у художников этого направления. И все же импрессионизм Коровина имел свои узнаваемые черты. Он изображал светлую радость жизни, тайную жизнь природы и души человека, красоту родной природы, чувство гармонии мироздания. Именно в эпоху тотального кризиса в русском обществе на рубеже XIX–XX вв., в преддверии войн и революций, в ситуации жизни на чужбине – это действительно помогало не пасть духом. Красота и добро мира и человека сильнее, чем уродство, насилие, смерть.

Новаторство взглядов Коровина на задачи живописи особенно ощутимо в сравнении с «академистами» и передвижниками. Живопись «академистов» нарочито красива и празднична. Для них важна верность рисунка, точность линий, глубокий исторический или мифологический смысл картин. Творческое кредо центральных фигур салонного академизма Г. И. Семирадского и К. Е. Маковского – красота во всем. Красивые герои их картин (часто имеющие высокий социальный статус, герои античной мифологии) окружены дивными райскими пейзажами. Картины выстроены гармонично и выполнены с большим мастерством. В отличие от них, в картинах Коровина привлекает ликующий колорит, неотчетливость мимолетного взгляда, сложная гамма переживаний, интерес к современности.

В творчестве «передвижников» в центре внимания – гражданский пафос, «литературность» сюжетов картин, сострадание угнетенному народу. Например, И. Е. Репин, формально не являвшийся «передвижником», близок им в таких работах, как «Бурлаки на Волге». Репинские пейзажи отличает особая мощь русской природы, красота национального пейзажа. В этом угадывается близость к И. И. Шишкину («Утро в сосновом лесу» (1889), «Рожь» (1878), «Дубки» (1886)).

Суть живописного творчества Коровина – лиризм, неуловимая тайна живой природы и души человека, прелесть обыденного, стремление к

гармонии природы и человека. Главное средство для создания образов – цвет и свет, колорит, передача воздушной среды, эффектов освещенности. Как импрессионист, он уходил от «литературности» сюжетов, социальной и исторической конкретики. М. Н. Соколов в статье «Символы “прекрасной эпохи”». К иконологии цветов Константина Коровина» пишет о чисто визуальной природе его таланта так: «Прикипев душой к ранним, импрессионистическим формам модернизма, художник на всю жизнь так и остался на этой ранней докритической стадии, чуждой протоавангардистским и собственноавангардистским деструкциям (...) Это обеспечило творческий расцвет в 1910-е гг. Мастер не растерял себя в нерешительных экспериментах, он упрочил собственный, неповторимый и по-своему одинокий, абсолютно не “групповой” стиль...»¹⁹⁰.

Задача следующей главы – рассмотреть поэтику изобразительности в прозе Коровина. Можно ли утверждать только подобие, аналогию живописных и словесных образов в его очерках и рассказах? Или специфика искусства слова диктует свои особенности, а изобразительность в рассказе не тождественна живописной? В чем именно можно почувствовать особенности прозы художника?

¹⁹⁰ Соколов, М. Н. Символы «прекрасной эпохи». К иконологии цветов Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. 399с. – С. 45.

ГЛАВА 2. ИМПРЕССИОНИЗМ СТИЛЯ В ПЕЙЗАЖАХ КОРОВИНА

В этой главе мы постараемся показать сходство, аналогию между живописными и словесными пейзажами в творчестве Коровина. Импрессионистическая поэтика используется им в пейзажах, созданных кистью, и в пейзажах, входящих как компонент в художественный мир в очерках и рассказах.

2.1. Картины Крайнего Севера в очерках Коровина о путешествиях

Именно пленэр, наблюдение за природой приводят Коровина к импрессионизму. Художник всегда остро ощущал изменчивость природы и стремился передать красоту неуловимого момента. То есть задолго до того, как в России станет известно об импрессионизме, он интуитивно пытался решать задачи импрессионистической живописи. Как пишет Киселев, «Коровин передает явления жизни так, как его видит глаз художника, во всех зрительной правде непосредственно воспроизводимых форм, цвета, освещения, желание столь характерное для художников, выступивших со своими произведениями в 1880-х гг., уже достаточно полно выражено в первых произведениях Коровина»¹⁹¹. Эта особенность его творчества нашла поддержку в Училище живописи ваяния и зодчества со стороны второго его учителя В. Д. Поленова.

Импрессионизм, возникший как направление в живописи, проявлялся и в литературе. Хотя импрессионизм и не сформировался в литературе как отдельное направление, но его влияние все же заметно. Если в живописи для импрессионизма характерно стремление запечатлеть мгновение в его неповторимости, то в литературе он выражается в отказе от открытого обобщения, законченности, мысль заменяется восприятием.

Константин Коровин был импрессионистом не только в живописи, но и в литературе. Его литературное творчество тяготеет к повышенной

¹⁹¹ Киселев, М. Ф. Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство, 1971. – С. 5.

изобразительности, большую роль играют пейзажи. Вместе с тем, авторская позиция в прозе Коровина – не просто чисто созерцательная, визуальная. Постараемся показать, что художественные обобщения (а не только изощренная наблюдательность и умение поймать мгновение) вполне доступны Коровину-писателю.

Савва Мамонтов, побывав на Севере 1894 г. с экспедицией Витте, понял, что это не только очень богатый, но и удивительно красивый край. Он решил, что нет лучшего способа познакомить Россию с красотами Крайнего Севера, чем отправить туда в творческую командировку художников, способных передать эту красоту. Выбор пал на Константина Коровина и Валентина Серова. В августе 1894 г. художники вместе с научно-исследовательской экспедицией начали свой путь из Москвы в Ярославль, далее в Вологду, по Сухони и Северной Двине добрались до Архангельска и Мурманска, далее до мыса Нордкап и города Тронхейм, оттуда в Стокгольм и через Гельсингфорс и Петербург вернулись в Москву.

Путешествие на Север стало особенно значимым событием в творчестве Коровина. Во время этой поездки художник-импрессионист открыл для себя особый тонкий колорит северного края. На Север он попал после нескольких лет жизни во Франции, где постигал приемы импрессионистической живописи среди пестрой толпы, архитектуры Парижа, в кафе и живописных рынках. Совсем не такой оказалась натура Севера. После парижской поездки наконец заканчивается период его затянувшегося ученичества. Теперь он чувствует себя настоящим художником, мастером. Из поездки на Север Константин Алексеевич привез не просто этюды, зарисовки. В них Коровин открыл подлинную красоту серебристо-серой гаммы.

Север очаровывает Коровина. Художник буквально охвачен впечатлениями. Русский Север словно другая планета, настолько отличается природа и люди от привычных глазу. Работы Коровина, привезенные из северной экспедиции, были приняты публикой с восторгом. Они оказали

влияние не только на живопись отдельных художников (в частности Валентина Серова). Здесь можно смотреть шире – они «открыли для искусства природу Заполярья, которое стало впоследствии источником вдохновения для многих живописцев, обязанных произведениям Коровина, как творческому импульсу, побудившему их обратиться к арктической теме. А А. Е. Архипов, А. Борисов, В. В. Переплетчиков, Л. В. Туржанский – вот далеко не полный перечень мастеров, устремившихся вслед за Коровиным на Дальний Север»¹⁹².

Наиболее известные работы «Северного цикла» «Ручей св.Трифона в Печенге», «Зима в Лапландии», «Гаммерфест. Северное сияние», «Поморы», «Гавань в Норвегии», «Село на севере России». Более подробно об этих картинах говорится в работах А. П. Гусаровой «Мое пение за жизнь, за радость...»¹⁹³, «Константин Коровин: путь художника: художник и время»¹⁹⁴ и О. Д. Атрощенко «Живопись, похожая на музыку»¹⁹⁵.

Константин Коровин отразил впечатления о северном путешествии не только на живописных полотнах и в оформлении павильона Севера на Всемирной выставке в Париже. В 1930-е гг. в своих мемуарах художник возвратился к той давней уже поре. В воспоминаниях этому путешествию Коровин отвел целую главу в «Очерках о путешествиях»– «На Севере». В нее вошли очерки «Павильон Крайнего Севера», «На Севере диком», «Новая земля», «Северный край» и «Рассказ старого монаха».

В первом очерке Коровин пишет о приближении к северным местам.

«Мы поднялись с Серовым на палубу. Кругом нас беспредельный и мрачный тяжкий океан. Его чугунные волны вздымаются в бурной мгле. В темном небе прямо летит огромный белый орел.

¹⁹² Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство, 1971 – С. 14.

¹⁹³ Гусарова, А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...» Живопись Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. – 400 с.

¹⁹⁴ Гусарова, А. П. Константин Коровин: путь художника: художник и время. – М.: Советский художник, — 1990. – 239 с.

¹⁹⁵ Атрощенко, О. Д. «Живопись, похожая на музыку». К проблеме творческого метода Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, 2019. – С. 13–30.

– Альбатрос, – сказал капитан. – Святая птица, говорят. Где живет – никто не знает, а всегда летит прямо и далеко... Сердца, говорят, верные, обиженные к богу относит...

Слева идут полосы низких скал, которые оканчиваются маленькой одинокой часовенкой, освещенной сбоку проглянувшим полнощным солнцем.

Так бедно и глухо и безотрадно кругом, а эта светящаяся часовенка как бы подает надежду. Это и есть Святой Нос»¹⁹⁶.

Мрачный, тяжкий, чугунный океан, но одновременно с этим упоминаются и белая святая птица, светящаяся часовенка. Доминанта отрывка и всего очерка «На севере диком» – образ «полунощного солнца». На первый взгляд, перед нами оксюморон, но в тех северных широтах в июнь – пора белых ночей, когда солнце почти не уходит с небосвода, а снег становится своеобразным экраном: поток света льется с неба и с земли. Благодаря этому возникает эффект особого освещения.

Хотя солнце почти ушло с небосвода, тьма даже теперь не становится кромешной, ее «побеждает» крест – маяк. Ранее читатель уже встречался с этим образом в очерке. То есть возникает «эмоциональная волна» – связующее звено всего очерка. Кроме того, на фоне общего мрака сбоку, сверху вниз располагается светящийся луч невысокого и неяркого солнца, усиленный отражением (рефлексом) на куполе и кресте церквушки.

«Долго опускают якорь на дно: должно быть, глубоко. Пароход стал. Тихо. Черные скалы, наверху – огромные глыбы, будто их поставили великаны. Глыбы похожи на старинных чудовищ. Бурые скалы высятся, как зачарованные.

По берегу, до самого моря, громоздятся огромные круглые камни, покрытые черными пятнами мхов. Со скал, как стрелы, летят черные птицы, и садятся на воду.

¹⁹⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 291.

Эх, как видно, хорошо было в России и за Полярным кругом...

А ночью мы с Серовым прогуливались по палубе. Огромный океан покрыт как бы темным шелком. Тихие воды. Слышен шум непотушенного паровика машины. Я и Серов смотрим с палубы на таинственный берег, погруженный в бурую полумглу – полусвет непогасшей северной зари. Мы смотрим на черные скалы и на огромные кресты поморов. Это их маяки»¹⁹⁷.

Ночь – время, когда гаснет солнце, над землей сгущается мгла. Метаморфоза происходит не только на небе, водная гладь меняется вместе с ним, теперь это не хаос вздымаемых волн, тихое и темное море кажется гладким и нежным, как шелк. Это сравнение, кажется, позволяет ощутить гладкость, шелковистость, струящуюся прохладу океанских волн. Здесь Константин Коровин выступает не столько как писатель, но прежде всего как художник. Он решает в этом очерке вопросы, актуальные для живописи того времени: «Пространство предстояло наполнить воздухом. Перед живописцем проблема воздуха конкретно стоит обычно как проблема света и новых колористических отношений»¹⁹⁸.

«Вдруг перед нами, из пучины вод, поднялась черная громада корабля. Вот поворачивается, плавно ныряет. Как-то сразу, неожиданно. Что это? Нас обдало водой, мне залило за шею.

– Э, – кричит нам, смеясь, матрос. – Выкупал вас... Эвона он где.

Недалеко вывернулась, чудовищная тень. Это кит. Сильной струей, фонтаном, он пустил воду вверх. Как плавно и красиво огромный кит выворачивается в своей стихии. Должно быть, хорошо быть китом.

– Валентин, – говорю я Серову. – Что же это такое? Где мы? Это замечательно. Сказка.

– Да, невероятно... Ну и жутковатые тоже места...»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 285.

¹⁹⁸ Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство // Статьи и очерки. – М.: Искусство, 1975. – С. 145.

¹⁹⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 286.

Несколькими цветовыми пятнами автор создает образ океанской стихии. Интересно отметить, что эпитеты не несут в себе цвета, за исключением «чугунный». Изначальный цвет чугуна серый или белый, на изломе имеет блестящую поверхность. Скорее всего, океан приобретает этот бело-серый цвет и блеск благодаря «полночному солнцу». Но чугун передает не только цвет, благодаря этому эпитету создается ощущение тяжести, впечатление от соприкосновения со слегка шершавым холодным металлом. Так Коровину удается создать разноплановый и объемный образ Северного Ледовитого Океана, невероятно тяжелого, цельного, опасного. Благодаря эпитету «бурный» возникает ощущение непрерывного, вечного движения, возникает чувство динамизма всего происходящего.

«Огромный белый орел» выступает и как контрастная деталь на фоне Ледовитого океана, и как центр всей композиции. Представить себе эту белую стремительную птицу на фоне серо-синей океанской стихии и темного ночного неба очень легко. Уравновешивают композицию картины линия горизонта и птица, парящая между небом, океаном и землей.

Далее Коровин описывает берег океана. Здесь активно используются сравнения: «Черные скалы, наверху – огромные глыбы, будто их поставили великаны. Глыбы похожи на старинных чудовищ. Бурые скалы высятся, как зачарованные». «Земная твердь» так же многообразна, как и водная стихия: это и «черные скалы» и «огромные глыбы», «огромные круглые камни, покрытые черными пятнами мхов». Причудливые формы каменных глыб-изваяний похожи на старинных чудовищ, они словно пришли из сказки. Круглые камни повествователь видит глазами театрального художника-декоратора, отсюда и зрительное восприятие бархатистой поверхности северного мха и яркие тактильные образы, связанные с этим.

Возникает противопоставление бурного океана и неподвижных скал на берегу. Так рождается настоящее объемное ощущение Севера, противоречивого и загадочного. Вся полнота жизни между этими двумя полюсами: бурного, активного океана и статикой его скалистых берегов.

Эмоциональную ноту человеческого тепла в необъятную картину стихий моря и камня вносит светлый образ «маленькой одинокой часовенки». Отблески низкого северного солнца освещают и объединяют все в живое целое. Негаснущий свет благословляет эту землю, освящает ее.

«Пароход вошел в тихую широкую гавань, залив святого Трифона у скал. На палубе уже собрались поморы с мешками и багажом. Пароход остановился. Мы простились с капитаном и вышли из лодки на сырой песок берега, близ которого высились седые скалы.

Вскоре нас приютил небольшой деревянный домик Печенгского монастыря. Около него стоят еще три домишка карел. Карелы собрались небольшой толпой и смотрят на нас. Среди них на берегу полулежал парень, одетый в яркий зипун, обшитый зелеными, желтыми, белыми и голубыми кантами. Каков фронт!

На голове у франта белая песцовая меховая шапка с кожаным верхом и с красным помпоном, его белая рубашка – в цветных лентах, а на руках кольца, мне показалось – большой бриллиант, изумруды, сапфиры.

Кругом странного человека лежали и сидели белые лайки с острыми ушками. Острые мордочки собак выглядели как бы из пышных муфт. Это было очень красиво, особенно на фоне зеленого мха прибрежных камней.

А около крыльца монастырского дома стоял небольшой олень. Его большие рога, похожие на сучья дерева, были как бы покрыты бурым бархатом. Умно и приветливо смотрели карие олени глаза. Я не мог не погладить его»²⁰⁰.

Это фрагмент описания одного из поселков на берегу Ледовитого Океана. Очевидно, что в данном случае Константин Коровин описывает увиденное прежде всего как театральный художник, моделирует зрительный образ прибрежного поселка как театральную мизансцену. Домики местных

²⁰⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 287.

жителей – это задник театральной постановки. На авансцене расположилась группа карел и нарядно одетый парень.

Коровин довольно тщательно описывает костюм молодого местного жителя, обращает внимание на многообразие деталей. Отметим обилие фактур: здесь и грубое сукно зипуна, и кожа на верхе шапки, и мех, и даже камни на кольцах большие и цветные. Цвета тоже разнообразные и контрастные, они поддерживаются во всем костюме: канты на зипуне повторяются в цветах камней на руке. Только красный помпон на шапке выступает акцентом, завершающим всю композицию. Так создается ощущение гармоничного яркого театрального костюма пастушка. Благодаря этой яркости фигура пастуха становится центром всей композиции.

Карелы стоят рядом с животными, ведь по-настоящему их жизнь невозможна без животных. Животные тоже являются частью композиции. Они гармонируют и с нарядами карелов, и с окружающей природой. У читателя возникает не только цветовое, но и тактильное, фактурное ощущение описанного. Все вокруг словно бархатное, пушистое. Так и хочется дотронуться и ощутить эту мягкость.

Отдельного внимания заслуживает фигура оленя, стоящего у монастырского дома. Хотя оленю уделено всего три предложения, но целостный образ создается. Отдельно описываются рога: «покрытые бурым бархатом», они сравниваются с сучьями дерева. Снова возникает образ, передающий тактильные ощущения. Далее Коровин пишет: «Я не мог не погладить его». Все описание тонет в мягкости, теплоте и гармонии. Возникает ощущение законченной сцены в спектакле. И людей, и животных, и природу читатель видит глазами не просто художника, но театрального декоратора, для которого важно не только передать в своем произведении цвета и фактурность, но и выстроить эстетическую гармонию сцены. Об этой особенности Коровина пишет искусствовед Э. В. Пастон: «Период театральной деятельности Коровина у Мамонтова стал очень насыщенным. (...) Коровин привносил в работу особое чувство цвета. Он стремился (...) к

созданию общей гармонии колористических отношений, цветового строя, адекватного музыкально-драматическому строю спектакля»²⁰¹.

Собственно, задача поездки на Север заключалась в подготовке к оформлению павильона на Всемирной выставке в Париже, поэтому так внимательно фиксируются экзотические костюмы, детали быта и обстановка.

Приведенное описание местных жителей не единственное в цикле очерков о путешествии на Север. Вот похожее описание сцены на Новой Земле:

«Вот уже берег. Я вижу лодки и кучку особенных людей, одетых в меха с пестрыми полосками. Рыжие и белые меха как бы повторяют полосы снега на горах. Уже различаю круглые лица самоедов. Все с черными глазами и смотрят с жадным любопытством. Они похожи на кукол в своих пестро расшитых оленьих малицах»²⁰².

Несомненная декоративность, особая этнографическая точность костюмов подчеркивает их соответствие пейзажному фону. Так возникает гармоничная картина, в которой человек, его быт сливаются с природой. Они части единого целого. Стоит отметить, что при описании Новой Земли Коровин более скупое использует изобразительно-выразительные средства, словно подчеркивая тем самым и более суровую по сравнению с побережьем Ледовитого океана природу островов архипелага Новой Земли.

«За широкими полями, переходящими в бесконечные песочные отмели, серебрилось большое Кубенское озеро. Облака клубились над ним, освещаемые розовым вечерним солнцем. Белые чайки с криком носились надо мной, когда я подходил к озеру.

Тихий день. Озеро Кубено далеко уходило от ровного берега вдаль и сливалось на горизонте с небом. Широкое озеро. Вдали, как бы посреди воды, выступал четко, освещаясь солнцем, старый храм и ровно отражался в

²⁰¹Пастон, Э. В. От частного театра к императорской сцене. Театральная деятельность Константина Коровина. 1885–1910-е // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. – С. 294.

²⁰² Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 290.

тихой глади озера. Такая красота! Далекый край. Россия... И какой дивной, несказанной мечтой был он в своем торжественном вещании тайн жизни...

Когда я подошел по ровному песку широкого пляжа к воде, мне показалось сразу – огромная глубина, бездна отраженных небес и облаков. А потом я увидел, что воды мало у края, мель, – песок пляжа далеко уходил в озеро.

Какая красота была на широкой тихой реке, в ровных берегах, и вдали на отлогих возвышениях, как светящиеся точки, освещенные избы далеко раскинутых деревень. Россия!.. Какая ширь!.. Какой красой лежат луга прибрежные, покрытые, осыпанные цветами! Какой запах трав, воды!..»²⁰³.

Несколько раз повторяется эпитет «тихий» (тихий день, в тихой глади озера). Лексический повтор позволяет подчеркнуть безмятежность летнего дня у озера. Этот же прием повторяется с эпитетом «широкий» («широкое озеро», «к песку широкого пляжа», «на широкой тихой реке»). Приемы как бы пересекаются в небольшом отрывке текста, они усиливают друг друга и помогают создать у читателя ощущение простора. Он раскинут широко и привольно.

Образ северного озера становится невероятно всеобъемлющим, похожим на водную гладь, которая была в первые дни творения. В какой-то момент автор словно взлетает над землей и видит созданный мир сверху. Однако при всей панорамности картины она не становится бесплотной, ведь ощущается запах, аромат трав и воды.

Можно проследить общую логику показа Севера в цикле очерков: в начале речь идет о суровом море, Ледовитом океане с его каменистыми берегами, далее Коровин удивительно тонко и этнографически точно описывает коренных жителей Севера и, наконец, показана широта и тихая красота родной земли, России, включающей в себя и эти отдаленные от центра районы.

²⁰³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 294.

Кроме того, именно пейзаж становится объединяющим началом всего цикла. Это характерно для основных тенденции в живописи того периода: «Пейзаж стал средоточием характерных проявлений стиля потому, что он являлся наиболее удобной для них сюжетной мотивировкой. Пространство и его “агенты” воздух и свет, ставшие теперь основными предметами интереса живописи, в пейзаже получали свое наиболее адекватное изобразительное выявление. Категория формальная была в пейзаже вместе с тем и категорией сюжетной»²⁰⁴.

Лаконизм и эскизность характеризуют в равной степени и живописные, и словесный пейзажи Севера. Сопоставим эти описания Севера в очерках с живописными работами Коровина. Сразу отметим, что найденный на Севере серебристо-пепельный колорит присутствует в пейзажах очерков и в картинах.

В очерке «На Севере диком» читаем: «Безграничный Ледовитый океан. Над ним – прозрачное, холодное небо. К горизонту оно зеленоватое, далекое. Слева идет угрюмый скалистый берег, покрытый мхами.

Серов и я поместились у кормы парохода. Мы смотрим на белые гребни за бортом, но это не пена от волн, это – белухи, белые особенные тюлени, большие и длинные. Они то появляются, то пропадают. Белух так много, что кажется – океан волнуется. Богат, как видно, жизнью Господин Ледовитый Океан»²⁰⁵.

Подобные этому пейзажи Коровин изобразил и в своих живописных полотнах, составляющих так называемый «северный цикл», таких как «Мурманский берег» (1894), «Зима в Лапландии» (1894), «Ручей св. Трифона в Печенге» (1894), «Поморы» (1894), «Гавань в Норвегии» (1894). Рассмотрим более подробно полотно «Зима в Лапландии» (Приложение 1), так как именно в этой работе Коровина отразилось многообразие цветовых

²⁰⁴ Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство // Статьи и очерки. – М.: Искусство., 1975. – 739 с. – С. 141.

²⁰⁵ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 294. – С. 287.

оттенков Севера. Передний план картины пустой. Композиционное решение картины лаконично, что сразу задает тему одиночества и бесприютности человека на Севере и придает всему особое эпическое звучание. Световоздушная среда холодная, серо-голубые оттенки помогают ее подчеркнуть. В картине практически нет других цветов, кроме серого и голубого. Искусствовед М. Ф. Киселев отмечает особенную технику изображения снега, льда, тумана, морозного воздуха в картине Коровина: «верно подыскан тон для снега, отличающий его ото льда замерзшей воды, от тумана, он неба. Причем снег пишется широким мазком, так что зритель ощущает его рыхлость; более ровно и плотно кладется краска при изображении льда и неба, легкими прикосновениями кисти пишется туман, окутывающий горы на горизонте»²⁰⁶.

И в живописном, и в литературном пейзаже присутствует панорамность композиции и дальняя перспектива, что в обоих случаях помогает донести до зрителя ощущение грозной суровости северных ночей. Схожи описания и по колориту: их серебристо-пепельный колорит подчеркивает леденящую холодность северной природы, ее совсем не дружественную настроенность к человеку. Сам Коровин говорил, что нигде не встречал такого многообразия оттенков цвета, как на якобы монохромном Севере.

Итак, импрессионистичность поэтики описаний в произведениях Коровина соответствует его художественной манере. Но пейзажные описания в литературе включены, как правило, в более сложную композиционную структуру, соотнесены с речевой и смысловой зоной рассказчика. Далее мы проанализируем сюжетную функцию цветового решения художественного пространства на материале рассказа «Мороз».

²⁰⁶ Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство, 1971. – С. 12.

2.2. Цветовая гамма как носитель лирического сюжета

(рассказ «Мороз»)

В «Энциклопедии импрессионизма» отмечается, что «импрессионизм не только предполагает новаторскую технику живописи, главное – особая установка на непосредственное, сиюминутное впечатление художника от природы. Импрессионистическое искусство опирается на чувственное и интуитивное восприятие действительности»²⁰⁷. Однако зрительное восприятие действительности постоянно меняется в зависимости от мельчайших вариаций освещения, и именно освещение становится подлинным сюжетом картины.

Новый взгляд на задачи живописи определил и новую технику: «Если же говорить о технике живописи, то надо отметить, что импрессионисты отказались от изображения форм и цвета такими, какими – как полагали художники – те должны были быть, ради изображения их такими, какими они видели их под деформирующим воздействием освещения. Таким образом они отказываются от некоторых традиционных принципов живописи, заменяя уточняющий форму и дающий представление об объеме контурный рисунок мелкими раздельными и контрастными мазками»²⁰⁸.

О взаимовлиянии различных типов художественного сознания в русской прозе рубежа XIX–XX вв. речь идет в монографии В. Т. Захаровой «Импрессионизм в русской прозе Серебряного века»²⁰⁹. Проблема рассматривается на материале творчества Ив. Бунина, Б. Зайцева, Ив. Шмелева, М. Горького, С. Сергеева-Ценского, В. Розанова. В творчестве этих писателей отмечается особое импрессионистическое художественное мышление. Анализ закономерностей развития литературного процесса начала XX в. в России проведен в широком контексте: дана ретроспектива

²⁰⁷ Энциклопедия импрессионизма / под ред. Мориса Серюлля и Арлетт Серюлля; [пер. с фр. Н. Матяш]. – М.: Республика, 2005. – С. 15.

²⁰⁸ Там же. С. 13.

²⁰⁹ Захарова, В. Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография. – Н. Новгород.: НГПУ им. К. Минина, — 2012. – 271 с.

формирования импрессионизма во французской живописи и литературе XIX–XX вв., а также в русской живописи и литературе.

В диссертации М. С. Байцак «Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова»²¹⁰ раскрываются особенности импрессионистического стиля. Бунин в ранние годы был очень увлечен живописью и даже планировал связать в ней свою дальнейшую творческую карьеру, дружил с художниками (Е. Буковецким, В. Куровским, П. Нилусом), оказавшими влияние на его творчество. Автор делает вывод о синестетической природе прозы Бунина, тесно связанной с экфрасисом. Именно в экфрасисе осуществляется синтез описания и лирической рефлексии, благодаря которому возникает новый неклассический тип повествования.

В монографии Г. П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» рассматривается словесная живопись, принципы которой нашли отражение, с одной стороны, в авторской поэтике, включающей субъективность как специфическое видение; с другой – в мифопоэтике, в обращении к архетипам.

Нас интересуют своеобразие прозы художника как особого литературного феномена: в чем проявляется особенности такой прозы, какие приемы, характерные для художника, использует Коровин в своих литературных произведениях, как эти приемы сочетаются с собственно-литературными средствами повествования, каковы собственно литературные функции описаний?

Рассказ «Мороз» был написан в эмиграции (1935). Коровин тонко чувствовал родную природу и в творчестве отдавал предпочтение пейзажам. Разрыв с родной землей становится еще одной причиной творческого кризиса художника. Некогда столь любимый Париж теперь не вызывает у него былого восторга. В преклонном возрасте, находясь в эмиграции,

²¹⁰Байцак, М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова: дис. ... канд. Филолог. наук. – Омск, 2009. – 175 с.

Коровин начинает заниматься литературным творчеством. В мемуарах он словно пытается вернуть родину, воскресить ее в памяти.

В Париже в 1936 г. праздновался семидесятипятилетний юбилей К. Коровина. К этому времени он 13 лет жил в эмиграции. Со стороны все выглядело благополучно, однако реальная жизнь художника была трудной. Приведем свидетельство Ирины Шаляпиной, которая навестила Коровина в том же году: «То, что представилось моим глазам, – вспоминала она, – потрясло. Я не могла представить, что так может жить один из лучших наших художников. Сырая комната, в углу кровать, задернутая пологом, несколько стульев»²¹¹.

Исследователь литературного творчества Коровина Светлана Ермолаева в статье «Коровин в зарубежье» также упоминает о том, что «хороший знакомый Алексеевой (она жила в том же доме на бульваре Мюрат, что и Коровины) доктор Чекунов лечил всю семью Коровиных чаще всего даром, ибо денег в семье не было. Художник все же пытался скрыть от окружающих свое бедственное положение. Недаром парижские знакомые рассказывали, что проникнуть в квартиру к Коровиным было почти невозможно»²¹².

После активной жизни в дореволюционной России, где его вечно окружали друзья, в Париже Коровин чувствовал себя совсем одиноким.

В воспоминаниях Коровина, запечатленных в его мемуарах и рассказах, большое место занимают картины русской природы, особенно – деревенской глуши. Ведь в молодости Коровин подолгу жила у себя в деревенской мастерской в Охотино. У него часто гостили приятели: Серов, Шаляпин, Левитан, бывал Горький. С ними Коровин коротал время, ходил на рыбалку и на охоту, придумывал забавные розыгрыши. Картины счастливого прошлого оживали под пером немолодого художника. Вместе с тем,

²¹¹ Цит. по: Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / Сост. книги и авт. моногр. очерка [с. 10–130] Н. М. Молева; [Предисл. нар. художника СССР Б. Иогансона]. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.

²¹² Цит. по: Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – М.: Русский путь, 2010а. – С. 4.

очевидна разница в эмоциональной тональности вспоминающего и героя воспоминаний, прежнего Кости Коровина.

Рассказ «Мороз» небольшой по объему, условно можно выделить четыре части-эпизода в развитии сюжета. По жанру это произведение можно отнести к лирической прозе. Использована форма повествования от первого лица, что придает всему тексту особую задушевность. Фабула рассказа ослаблена, основу сюжета составляет движение чувства, смена настроения, что соответствует импрессионистической установке на передачу сиюминутного, изменчивого впечатления и состояния.

В первых двух частях рассказа действие происходит в деревенской мастерской Коровина. Здесь ключевыми выступают повторяющиеся слова «мороз» и «дым». Вместе они создают особую атмосферу всего рассказа, напоминающую свето-воздушную среду, характерную для живописи импрессионистов.

«К утру в деревенской моей мастерской – холодно. Окна сплошь в узорах мороза. В них ничего и не видно. Я лежу, смотрю на стекла. Какой художник – мороз! Горы, леса. Вставать как-то не хочется. Слышу запах дыма»²¹³.

А вот начало второй части:

«Утро. Сквозь морозные окна, во мгле, блестят желтые лучи солнца. Как-то хорошо в комнате. Самовар, трещат дрова в камине, чай со сливками»²¹⁴.

Цветовых деталей почти нет, однако у читателя создается ощущение, что все вокруг тонет в светлой морозной дымке: блеск желтых лучей сквозь изморозь на окне. Конкретика отсутствует, есть только ощущения: «холодно», «ничего не видно», «слышу запах дыма».

А. П. Гусарова пишет об особенностях мировосприятия и живописи Коровина: «Мастера переполняет восторг перед красотой зримого, пишет ли

²¹³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 473.

²¹⁴ Там же. – С. 474.

он портрет, пейзаж, натюрморт или интерьер. Гармонизатором жизненных впечатлений служит свет: сияющий свет солнца, отбрасывающий от предметов цветные рефлексы(...) Специфически коровинским является виртуозный эффект соединения естественного и искусственного освещения. Этот прием, найденный художником еще в ранние годы, используется все чаще, приобретая особую взволнованность и напряженность»²¹⁵. Именно эта особенность творчества Коровина отражается не только в его живописном творчестве, но и в некоторых рассказах.

В рассказе «Мороз» происходящее в комнате видится повествователю через своеобразную «морозную оптику» замерзших стекол в окнах, дым. С точки зрения законов физики, рассветные солнечные лучи не могут проникнуть в комнату сквозь стекло, покрытое инеем. Однако автобиографический герой видит, как солнце пробивается сквозь предутренние сумерки, и его желтые лучи подсвечивают контуры предметов, находящихся в темной комнате. Его «блеск» – это отблески на предметах. Металлический самовар, тронутый лучом утреннего солнца и отблесками из печки, отражает огненные и солнечные блики. Огонь в печке словно поддерживает солнечные лучи, пробивающиеся извне. Свет с улицы сливается со светом и теплом в мастерской, создавая цельность композиции. Так все вокруг становится, с одной стороны воздушным, не подчиняющимся очевидным законам физики, а с другой – гармоничным и целостным: «Как-то хорошо в комнате». На память приходят строки из хорошо известного стихотворения А. С. Пушкина «Зимнее утро»:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки...²¹⁶

²¹⁵ Гусарова, А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...». Живопись Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. – С. 22.

²¹⁶ Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 2. Кн. 2. Стихотворения, 1817–1825: Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. – М.: Воскресенье, 1994. – С. 125.

Окно делит пространство на внешнее и внутреннее. Автобиографический герой находится внутри комнаты. Эпизод выдержан в зоне сознания повествователя («не хотелось вставать»), погруженного в утреннюю негу, как в пуховую перину сугроба.

Особо следует отметить цветовое решение фрагмента. Константин Коровин использует здесь несколько приглушенных цветовых оттенков: «желтые лучи солнца», «чай со сливками», «восковые» и «розовые» лица друзей. Цвета разбеленные, преобладают светлые и радостные оттенки.

В рассказе Коровин воскрешает облик своих друзей, с которыми были прожиты лучшие дни на родине. Нет ни одного конкретного портретного описания, однако при помощи сравнения их образы приобретают похожие общие «неземные» черты: «Лица у моих приятелей свежие, розовые, как херувимы восковые»²¹⁷. Конечно, в какой-то мере это и авторская ирония, но светлая, очень добрая.

Диалоги составляют большую часть рассказа. В них образы друзей и спутников ушедшей молодости становятся более яркими, объемными, ведь речь – важная часть образа персонажа. Здесь и характерные просторечные словечки («киндарь-бальзам»), и диалектизмы («заиндели», «не смерзнуть», «сказывали»).

В третьей и четвертой частях рассказа происходит смена места действия. Несмотря на сильный мороз, приятели отправляются в лес на охоту. Теперь их окружает пространство не бытовое, а скорее, сказочное. В русском фольклоре лес чаще всего «играет роль задерживающей преграды». Лес, в который попадает герой, непроницаем. Как указывает В. Я. Пропп, лес «это своего рода сеть(...) Он скрывал мистерию(...) Сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе, как о месте, где производился обряд (инициации), с другой стороны – как о входе в царство мертвых. Оба представления тесно связаны друг с другом»²¹⁸.

²¹⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 473.

²¹⁸ Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Издательство ЛГУ, 1986. – С. 58.

Пространство в рассказе резко расширяется, открывается, разворачивается. Герои попадают в покрытое инеем царство мороза, словно в сказку. Меняется и цветовое решение: цвета становятся контрастными, яркими: «Узоры ветвей четко белели кружевом, выделяясь на синем небе»²¹⁹. И уже в следующем предложении это же сочетание повторяется рефреном: «Синие тени ложились он нас по белым снегам»²²⁰. Хотя в начале рассказа преобладали теплые желтоватые и золотые оттенки, там было утро, то здесь – зимний день, а желтый и синий цвета, дополняющие друг друга до белого. Однако фактически это единый белый свет (луч солнца) по-разному преломляется в снежном покрове.

Если в первом эпизоде преобладала точка зрения лежащего или сидящего внутри комнаты я-повествователя, то теперь картина рисуется с позиции двигающегося, идущего субъекта. П. Флоренский подчеркивал, что движением наблюдателя образы приобретают объемы: «...остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его – разворачивается. С изумительной, почти до боли остротою воспринимается [лес] зимой, когда идешь по дороге вдоль обнаженных олешиковых и ивняковых зарослей. Переплет ветвей, проецируясь на светлый фон, небо или снег, представляется плоскою решеткой (...) Но на темном фоне, еловом лесе, те же ветви дают глубину настолько сильно воспринимаемую, что весь объем этой заросли представляется хрустальной массой с тонкими в ней иглами кристаллов. Когда движешься, то совершенно ясно видишь эту глубину, как хрустальную твердь. Но остановка мгновенно рассеивает такое восприятие...»²²¹. В живописном полотне передать эту движущуюся точку зрения созерцателя природы вряд ли возможно, но вполне достижимо в разворачивании эпизода рассказа.

²¹⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 474.

²²⁰ Там же. – С. 474.

²²¹ Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. 321с. – С. 292.

В лесном пейзаже черные тетерева контрастируют с белым инеем. Воздух прозрачный, так бывает только в сильный мороз. В этой части рассказа мороз словно оживает, это волшебник: «Мороз-то тоже заводит, ему тоже заморозить кого охота. Ух, зол мороз. (...) Мороз зазывает к себе»²²², – говорит один из охотников. На память приходят строки из стихотворения «Мороз, Красный нос» Н. А. Некрасова:

«Не ветер бушует над бором,
Несгор побежали ручьи,
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои...»²²³.

Как видим, данный рассказ наполнен аллюзиями к хрестоматийным произведениям русской литературы и фольклора. Образы родной природы воспринимаются сквозь призму произведений, написанных Пушкиным, Некрасовым. Для Коровина русская культура, литература и фольклор были творческим импульсом²²⁴, а пейзажи изображали национальный ландшафт²²⁵.

Воспоминания, лежащие в основе рассказа, сохраняя свежесть цветового решения в картинах окружающего мира, все-таки опосредованы и культурным, и жизненным опытом (в отличие от сиюминутности импрессионистического взгляда на мир).

В мемуарах нередко субъект речи словно двоится: это и юный художник Коровин, и немолодой рассказчик-эмигрант. Принципиально важна мысль М. М. Бахтина: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ – рассказ автора о том же, о чём рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике»²²⁶. Е. И. Иванова указывает, что в мемуарах герой

²²² Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 475.

²²³ Некрасов, Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. Поэмы 1855–1877 гг. – Л.: Наука, 1982. 655с. – С. 103.

²²⁴ Шабаетов, Ю. П., Жеребцов, И. Л., Журавлев, П. С. «Русский Север»: культурные границы и культурные смыслы // Мир России. – 2012. – № 4. – С. 140.

²²⁵ Деготь, Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. – 2002. – № 6 (7). – [Электронный ресурс]. URL: <https://strana-oz.ru/2002/6/prostranstvennye-kody-russkosti-v-iskusstve-xix-veka> (дата обращения 03.04. 2024).

²²⁶ Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. 504с. . – С. 127–128.

и повествователь «люди одной биографии, но не равного жизненного опыта. Мы отличим умудренного жизнью, много знающего повествователя и (...) во многом наивного героя (...). Различать эти субъектные формы авторского сознания помогают и разные временные пласты. Чаще всего с героем связано прошлое, с повествователем – настоящее»²²⁷. У вспоминающего и у того, о ком вспоминается, свой «голос», свое настроение, свои сюжетные эпизоды.

Взгляд пожилого автора-мемуариста Коровина проникнут элегическими, светлыми и грустными нотами, окрашивающими воспоминания о безвозвратно потерянной Родине. Читатель буквально слышит их: «...и стало грустно среди ледяного покрова снежного царства»²²⁸. Вокруг него «мертвая тишина».

Тот Константин Коровин, который идет зимой в лес на охоту с друзьями, герой рассказа, словно бы совершенно другой человек. Он дома, вокруг все родное: друзья, родной лес, родной дом... Возвращаясь в прошлое, автор использует глаголы в настоящем времени, фиксирующие сиюминутное восприятие и переживание: «говорит тетенька», «приятели лежат», «приятели встают, одеваются». Прошедшее воскресает в памяти. Все происходит словно бы сейчас, а не несколько десятилетий назад в другой стране. Событийный сюжет повествует о приключениях во время зимней охоты. Но помимо событийного, прослеживается и лирический сюжет, формируемый за счет изменений колорита описаний.

В рассказе Коровин старается ухватить неуловимые изменения в природе: «Голубело вокруг (...) Розовела даль (...) Холодели леса в сумерках зимнего вечера». Прослеживаются цветовые метаморфозы в природе, происходящие в течение дня: небо было золотое (утром)– синее (днем) – розовое (вечером). Несомненно, что цвет в данном случае соответствует настроению, эмоциональному тону повествования и помогает поддерживать сюжетную линию.

²²⁷ Иванова, Е. И. Повествователь и автобиографический герой в «Траве забвенья» В. Катаева // Известия Воронежского государств. пед. ин-та. – Воронеж, 1972. – Т. 125. – С. 114.

²²⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 474.

Художник-новатор Василий Кандинский создал свою концепцию цвета. Об этом он пишет в книгах «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». В своих работах В. В. Кандинский писал о двух факторах, определяющих психологическое воздействие цвета: «тепло-холод» и «светлота-темнота». В результате рождаются четыре возможных «звука» красок. Желтый – синий рождает своеобразное «горизонтальное движение»: желтый «движется» навстречу зрителю, а синий – от него. Говоря о красном, Кандинский характеризует его следующим образом: «Красный цвет, как мы его себе представляем, – безграничный характерно теплый цвет; внутренне он действует, как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все стороны желтого цвета, и, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи. В этом кипении и горении – главным образом, внутри себя и очень мало во вне – наличествует так называемая мужская зрелость»²²⁹. А розовый, используемый в рассказе Коровиным, это красный, разбавленный белым.

Белый для Кандинского – символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над человеком, что ни один звук не доходит оттуда: «...белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как незвучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания, и не являются окончательным заключением развития. Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее»²³⁰.

²²⁹ Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линии на плоскости. М.: АСТ, 2018. 384с. – С. 110–112.

²³⁰ Там же. – С. 108.

Не столь важно, знал ли Коровин об идеях Кандинского. Врожденное чувство цвета могло ему подсказать, что цвет не только воспринимается как веселый или минорный, теплый или холодный, но и как «звучащий», тем более что явление синестезии довольно широко было распространено в русском искусстве начала XX в. Исходя из этого, можно рассмотреть цветовые метаморфозы, описанные Коровиным в рассказе «Мороз». Получается так: горизонтальное движение лирического повествования от приближающего желтого (золотого) к уходящему синему. Эта горизонталь приходит к разбеленному красному = розовому: жизнь, которая была счастливой, полной радости, творчества на Родине, теперь в эмиграции стала словно затихать, холодеть... Но все же в финале преобладает розовый цвет, а не чернильно-синий или фиолетовый: прошлое живет в душе художника светлыми воспоминаниями о родной природе, о людях, об ушедшей молодости.

Вместе с цветом меняется и настроение от светлого, безмятежного к элегически-грустному (точка перелома лирического сюжета – эпизод, когда герой пожалел зайца и не выстрелил в него: «Я как-то сразу вспомнил моего ручного зайца, и стало грустно среди ледяного покрова снежного царства»²³¹, но все же цветовое решение остается светлым.

Ведущая роль цветовых деталей сближает рассказ с лирической прозой. За событийным сюжетом (перипетии охоты, потеря дороги в лесу) звучит в рассказе сюжет эмоциональный, воплощающий переживания автора, утратившего по-прежнему любимую родину. Учитывая двойственность субъекта повествования в рассказах-воспоминаниях, можно условно «приписать» событийный сюжет тому, о ком вспоминается, а лирический – тому, кто вспоминает.

Характерно, что и живописные пейзажи Коровина, писавшиеся с натуры и созданные по памяти, весьма отличаются. Зимний пейзаж

²³¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 475.

привлекал Коровина-художника, вероятно, возможностями белого цвета и игрой рефлексов на снежной поверхности. В его творчестве есть различные вариации на эту тему: он писал картины полярной зимы и зимы средней полосы России. В творчестве художника они различны: мотивы родной природы более душевные, лиричные. Чтобы проследить развитие «зимней» темы в пейзажах К. Коровина, сопоставим ранние пейзажи «Зима в Лапландии» (1894), «Зимой» (1894) с более поздними работами, написанными в годы эмиграции: «Зимний пейзаж» (1930-е) и «Зима» (1920-е).

Картина «Зимой» (1894) (Приложение 2) написана Коровиным почти сразу по возвращении из северной экспедиции. Даже в самой композиции этой картины ощущается особая теплота, «домашний» уют: на переднем плане изображена лошадка, запряженная в сани, крестьянская изба. Колористическое решение картины анализирует М. Ф. Киселев: «Серебристо-серая гамма здесь значительно светлее, чем в северных работах. Она лишена свинцовых тонов, сумрачных по своему звучанию, и передает воздух теплый и влажный, а не пронизывающе холодный. Оттенки общей гаммы ложатся на предметы: на розовые тряпки на заборе, желтые сани и малиновый хомут лошади. Цвета этих предметов в свою очередь разнообразят колорит. Присматриваясь к нему, обнаруживаешь слегка охристые теплые тона, которые художник очень деликатно подмешивает к серебристым оттенкам. Именно они в сочетании с пастозным рельефным мазком, передающим липкость снега, и создают специфику атмосферы этого произведения, столько отличной от атмосферы “Зимы в Лапландии”»²³². Зима в этом пейзаже родная, понятная, близкая, что достигается в том числе благодаря выбору цветового решения и особому мазку. Пейзаж довольно тонко прорисован, есть обилие деталей, цветовых акцентов. Ясно, что картина написана с натуры: художник располагался близко к лошадке и саням. Картину хочется разглядывать, разгадывать детали.

²³² Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство. 1971. 19с. – С. 12.

В зимних пейзажах, написанных Коровиным в годы эмиграции, прослеживается стремление художника сделать образы более яркими, активными, емкими. Не будем забывать о том, что пейзажи он вынужден писать по памяти, а не непосредственно на пленэре. И это привносит определенные особенности в работу. Дора Коган отмечает, что Коровин стремится «сохранить верность этюдизму и непосредственность взаимоотношений с натурой в самом процессе создания произведения, в то же время – расширить образ, усилить его эмоциональность, может быть, в какой-то мере углубить его»²³³. Коровин словно старается усилить цветность, чтобы попытаться сохранить образы в памяти подольше, ведь они постоянно отдаляются, забываются, пропадают...

Пейзажи, написанные в эмиграции: «Зимний пейзаж» (1930-е) и «Зима» (1920-е) перекликаются с рассказом «Мороз». Обратим внимание на цветовое решение этих работ. И в «Зимнем пейзаже» (Приложение 3), и в «Зиме» Коровин активно использует не только оттенки серого, но и желтый, фиолетовый, розовый, синий. В «Зимнем пейзаже» присутствуют оттенки желтого, в целом картина «дышит теплом», несмотря на то что изображена зима. А в «Зиме» доминирует холодный, минорный синий, разбеленный голубой. Здесь уже нет интимного восприятия пейзажа, характерного для ранних работ, он не рассчитан на пристальное разглядывание вблизи. Теперь перед зрителем широкая панорама. Художник любит зимней природой как бы издалека. Цвета, используемые художником в картине «Зимний пейзаж», более контрастные. Они находятся на разных цветовых полюсах. В центре композиции ярко-красный платок крестьянки, продублированный менее ярким платком другой девушки. Они становятся логическим центром композиции. Контрастные цвета в пейзаже звучат ярко и сочно.

В эмоциональном плане поздние живописные работы перекликаются с сюжетом рассказа «Мороз». Ранние работы, связанные с зимней темой («Зима» (1911), «Зимой» (1914), «Зимой» (1894)), более реалистичны,

²³³ Коган, Д. З. Константин Коровин. – М.: Искусство. 1964. 358с. – С. 212–213.

детально проработанные и яркие. Они рисуют обжитой мир, близкий и понятный человеку. А картина, созданная в период эмиграции, описывает более общий план: домишки и лошадь с санями как бы «тонут» в снегу или просто затеряны в нем, преобладает элегическое настроение.

Художнический взгляд Коровина в словесных описаниях из рассказа «Мороз» можно увидеть в выборе цветовой гаммы (преимущественно использует радостные, светлые, разбеленные оттенки; избегает детализации описания в пользу создания свето-воздушной среды), но и писатель, и читатель знают, что это давно ушедшее, так как мемуары Коровин пишет, находясь в эмиграции. Думается, что именно это сообщает грусть всему повествованию о былом. Перед зрителем и читателем теперь предстает не столько крестьянский предметный мир, сколько сила зимы, ее красота и тайна. Для этой глубинной темы, скрытой за бытовыми картинками, важны не только точные детали, в том числе и колористические, но и аллюзии к миру русской литературы и даже активизация мифопоэтического ореола мотивов леса и мороза.

Подводя итог, отметим, что у Коровина импрессионизм формировался не под влиянием извне, а изнутри. Он стал первым русским импрессионистом, потому что это было очень органично его таланту и мировосприятию. Естественно, что черты импрессионизма существенны не только в его живописи, но и во всех творческих проявлениях. В частности, литературное творчество Коровина характеризуется чертами импрессионизма: фрагментарность, ослабленность сюжета, основное внимание направлено на создание впечатления у читателя и зрителя. Но в составе литературного повествования картины природы начинают выполнять собственно литературные функции, например, могут становиться носителями лирического сюжета, ведущего к глубинным мифопоэтическим обобщениям.

ГЛАВА 3. СООТНОШЕНИЕ ДЕКОРАТИВНОСТИ И НАРРАТИВНОСТИ В ПРОЗЕ КОРОВИНА

В предыдущей главе внимание было сосредоточено на выявлении сходства в поэтике пейзажа Коровина в живописи и литературе. Задача этой главы – рассмотреть различия между словесной и живописной изобразительностью. Будут сопоставлены несколько портретов работы художника с литературным воссозданием образа портретируемого. Кроме того, мы обратимся к рассказам из «охотничьего» цикла с тем, чтобы понять глубинную основу коровинского трепетного отношения к живой природе.

3.1. Очерк как «живая картина»: экфрасис, развернутый в нарратив

Классическое определение нарратива, данное Ж. Жаннетом, таково: «...повествование – повествовательный дискурс – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю (...) и поскольку оно порождается некоторым лицом»²³⁴. В литературоведении представлены и более широкие определения термина «нарратив». Б. Х. Смит дает такое определение: «кто-то рассказывает кому-то, что что-то произошло»²³⁵. По определению В. И. Тюпы, нарратив – «всякий сюжетно-повествовательный дискурс»; событие рассказывания, которое структурирует сюжет²³⁶.

Есть и довольно узкие определения, сводящие суть нарратива к структуре предложения «Narrative is an act and it is an object»²³⁷. Однако все определения совпадают в одном: нарратив должен включать в себя событийность, быть адресованным, иметь повествователя.

В монографии Г. А. Жиличевой «Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.)» в главе,

²³⁴ Жаннет, Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. Т. 2. – М: Изд. им. Сабашниковых, 1998. 471с. – С. 66.

²³⁵ Smith, B. H. Narrative Versions, Narrative Theories // On Narrative. – Chicago: Chicago UP, 1981. – Pp. 209–232.

²³⁶ Тюпа, В. И. Нарратив // Поэтика: слов. Акт. терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 357с. – С. 135.

²³⁷ «Нарратив есть действие и предмет» — переводнаш, E. C. Prince, G. A Dictionary of Narratology. – London; Lincoln: Nebraska UP, 1987. – P. 85.

посвященной теории нарратива, есть следующий вывод: «Нарратив не сводим к формальному сочетанию уровней сюжета и повествования, обусловленному только лингвистическими закономерностями (...) а является выражением определенной интенциональности, архитектоники, коммуникативной модели. (...) Выбор композиционной формы текстопорождающей речи, и постулирование субъекта высказывания являются не эффектами предзаданной дихотомии формы и содержания, а смыслопорождающими аспектами, конституирующими единство произведения»²³⁸.

В очерке «Испания» К. Коровин рассказывает о своей первой заграничной поездке в 1888 г. и о том, как он работал над картиной «На балконе. Испанки Леонора и Ампара» (Приложение 4) и эскизами декораций к опере «Кармен» в первой частной опере Саввы Мамонтова. Поездка была связана с деятельностью Коровина как художника и театрального декоратора. Она благотворно отразилась на всем творчестве Коровина. В воспоминаниях Комаровской (близкого друга художника) есть упоминание о путешествии К. Коровина в Испанию. Вот как сам он понимал значение этой поездки: «Вряд ли мне мог бы удалиться “Дон Кихот”, если бы я не поехал в Испанию. Никакая литература, никакая живопись не могла бы мне дать ощущение колорита этой страны, одновременно и мрачной, и знойной»²³⁹.

«В Москве Савва Иванович Мамонтов затеял ставить “Кармен” Бизе. И вот я уговорил его: поеду в Испанию и напишу с натуры эскизы для “Кармен”. Мамонтов согласился.

– Поезжайте, – говорит, – вы правы... Что вам? Двадцать три года»²⁴⁰.

На Всемирной парижской выставке 1900 г. Коровин получил золотую медаль за картину «Испанки», над которой работал во время поездки в Испанию. Леоне Бенедит, директор Люксембургского музея в Париже, писал

²³⁸ Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография. – Новосибирск: НГПУ, 2013. – С 19.

²³⁹ Комаровская, Н. И. О Константине Коровине / [Послел. А. Н. Савинова, с. 102–121]. – Л.: Художник РСФСР, — 1961. 124с. – С. 50.

²⁴⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 325.

тогда, что картина «поражает своей тонкостью, она прелестна по своим скромным и мягким тонам и обличает живую и остроумную наблюдательность художника»²⁴¹.

Девушек, с которых писалась картина, привел швейцар гостиницы в Валенсии. Коровин в очерке эскизно обозначает внешность девушек, отмечая только несколько деталей: «брюнетка», «не такая жгучая брюнетка»²⁴². Чуть более подробно описана характерно испанская одежда девушек: «Одна – Ампара – была в черной длинной мантилье с капюшоном; наряд другой – Леоноры – не такой жгучей брюнетки, был победнее: узкий корсаж и широкая черная юбка»²⁴³. Характерно-национальные детали внешнего облика натурщиц запечатлены на картине «На балконе. Испанки».

Но в очерке раскрывается не обобщенно-испанский образ женщин, а их индивидуальные черты. Так, в начале работы над картиной, вспоминает рассказчик, девушки смущались и краснели. Они стеснялись брать за эту работу деньги, но принимают щедрые дары художника, купившего им красочные шали, новые туфли: «Войдя ко мне, они встали у окна моей комнаты и, застыдившись, глядели как-то вбок (...) Я стал писать их ноги, Леонора покраснела (...) Я хотел дать девушкам денег. Они обе вспыхнули и отказались. Мы вместе вышли на улицу – девушки взяли меня под руки»²⁴⁴. Коровин большое внимание уделяет характерам девушек, их манере держаться, дружеской манере их общения. Скромные и сдержанные, девушки отказались за обедом от вина, а потом отговаривали Константина отправиться поздно вечером в загородный ресторан, куда его пригласили два испанских художника. По мере того, как шла работа над картиной, Ампара и Леонора преодолевали застенчивость, их поведение становилось более свободным: «После обеда, за которым было весело, Ампара и Леонора тоже

²⁴¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 505.

²⁴² Там же. – С. 329.

²⁴³ Там же. – С. 329.

²⁴⁴ Там же. – С. 330.

пели и танцевали»²⁴⁵. В финале очерка отмечено, что Ампара, Леонора и Константин расстаются, как добрые друзья. Константин выходит из гостиницы, чтобы ехать на вокзал, и тут «появились Ампара и Леонора. В руках у них были большие пучки срезанных зеленых веток, усыпанных мандаринами. Они отдали их мне в дорогу»²⁴⁶. Эта предметная деталь (мандариновые ветви) воспринимается в финале очерка как некая испанская народная примета, обычай напутствовать в дорогу. Эта деталь имеет мифологический подтекст. По одной из легенд о подвигах Геракла, мандарины – «яблоки Гесперид», драгоценные плоды, дающие человеку здоровье и силу, выращивались в саду дочерей титана Атланта и нимфы Геспериды. Они жили в саду, где росла яблоня, приносящая золотые плоды²⁴⁷. В истории о подвиге Геракла сообщается, что герою пришлось узнать путь в неведомую страну. Точно так же и поездка в Испанию стала первым заграничным путешествием для Коровина. Такие мифологические параллели бытовой сцены прощания с испанками придают всему финальному эпизоду очерка какой-то таинственный и многозначительный ореол. Эта деталь – плоды мандаринов – открывает и завершает рассказ о пребывании в Валенсии, где писалась картина «Испанки», образуя композиционное кольцо, как бы замыкая «картину» в раму. В начале очерка говорится о том, что из окна вагона поезда, подъезжающего к Валенсии, рассказчик любовался открывающейся панорамой: «В долинах, освещенных радостным утренним солнцем, были видны сады, как бисером осыпанные мандаринами. За долинами возносились голубые плоскогорья. Была какая-то особенная радость в блистании утренней природы и в смуглых красивых лицах народа...»²⁴⁸. На прощание Константин подарил Ампаре и Леоноре большие шелковые китайские платки с узорами, и обрадовавшиеся девушки

²⁴⁵Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 333.

Там же. – С. 333.

²⁴⁶ Там же. – С. 333.

²⁴⁷ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–К. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия. — 1991. 671с. – С. 278–280.

²⁴⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 328.

тут же принялись с ними танцевать, глядя на себя в зеркало. Обилие света, яркая цветовая гамма сменяет черную мантилью и черную юбку, которые были на девушках во время первой встречи. Картина удалась художнику, работая над ней, он нашел новых друзей, а Испания открылась ему как волшебный сад с дивными плодами.

Общий фон картины довольно темный, и в этом видится особое театральное построение пространства. Создается впечатление театральной кулисы на заднем плане. И сами фигуры девушек довольно темные (шаль, мантилья, черные волосы, брови, глаза). Но сквозь жалюзи пробивается яркий солнечный свет, он контрастирует с темнотой комнаты, освещает лица девушек, высвечивает белый подол платья одной из них. На переднем плане уютный пушистый ковер, освещенный светом с балкона. На нем красные цветы с зелеными листья, похожие на ветви мандаринового дерева, которые стали для Коровина символом Испании. Девушки на картине улыбаются, их позы спокойны, они дружески прислонились друг к другу. Настроение живописного полотна и литературного воссоздания эпизода из ранней юности проникнуты одинаковым настроением.

Как уже отмечено выше, очерк «Испания» Константин Коровин писал в 1929 г., это автобиографические воспоминания. Как всегда бывает в таких нарративных конструкциях, субъект речи двоится: это и юный Костя Коровин, и немолодой рассказчик-эмигрант.

Взгляд пожилого автора-мемуариста Коровина проникнут элегическими, светлыми и грустными нотками, ведь это воспоминаниями о безвозвратно ушедшей счастливой, беспечной юности. Юный Константин, герой очерка, полон сил и желания узнавать новую для него страну, впитывает все, что видит, настроен на приключения: «Вышел посмотреть город. Новое, незнакомое как-то особенно очаровывает душу»²⁴⁹.

²⁴⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 328.

Первая часть очерка выдержана в «готическом» духе. Герой сел не в тот поезд (испанским языком он не владел), под вечер очутился в совершенно другом городе вместо Валенсии и странным образом попадает вместо гостиницы в мрачное подземелье: «За столбами открылась ведущая вниз лестница – несколько каменных ступеней, а там опять низкая комната со сводами. Видны были какие-то колеса, ремни с потолка, железные, старые кольца»²⁵⁰.

Первое, что видит юный художник в своем странном пристанище, – это «стоящий тут же большой, странной формы бронзовый подсвечник (...) Он изображал монаха – складки сутаны образовывали ножку его, а наверху поблескивала страшная мертвая голова с проваленными глазами – длинный нос, старческий, улыбающийся рот: “Вот так подсвечничек!”»²⁵¹. Вид жуткого подсвечника и спровоцировал, скорей всего, все мрачные ассоциации героя, как если бы в декорациях средневековой сцены была высвечена одна ключевая деталь. Ощущение ирреальности происходящего начинает распространяться от подсвечника на все остальное пространство. Предмет непростой, несомненно, интересует художника, он даже делает эскиз удивительного артефакта.

После герой спускается в застенки инквизиции, и перед ним предстает жуткая картина: орудия пыток, чугунная фигура «Железной Девы», чугунные башмаки, кровать с ремнями из железа, жаровня... Вполне возможно, что описываемое подземелье лишь привиделось герою во сне: уснул он еще в поезде, а потом в помещении, куда его привел носильщик со станции, он «не раздеваясь, лег на солому...»²⁵² и смотрел на тени, которые колыхались от свечи по стенам. Вероятно, все это привиделось (или все-таки произошло наяву?) – такая двойственность придает занимательность рассказу. Все описанное навеяно стереотипными представлениями об Испании: инквизиция, коварство, горячность характеров.

²⁵⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 326.

²⁵¹ Там же. – С. 326.

²⁵² Там же. – С. 326–327.

Тем не менее, будь это явь или сон, читатель видит обстановку, которая описывается художником – театральным декоратором. Обращает на себя внимание частое упоминание материалов: фигура из чугуна, чугунная фигура, «Железная Дева», чугунные башмаки, слиток свинца, железная кровать с ремнями из железа. Лексический повтор в четырех предложениях, следующих одно за другим, подчеркивает возникающее ощущение тяжести, жесткости – жестокости всего описанного пыточного застенка.

Помимо железа упоминаются дерево и камень, что придает фактурность описанию помещения. Читатель может почти тактильно ощутить описываемые предметы: «Вокруг колыхались тени столбов, поддерживающих своды. В углу темнели разбитые старые деревянные фигуры святых и большой черный деревянный крест(...) Спустившись по лестнице, я увидел сбоку старый, темный, деревянный стол; за ним деревянное кресло»²⁵³.

Следующий эпизод – приключение ночью в таверне – также подан полуфантастически, словно реализуя «испанские» клише: коварные красавицы, танец с кастаньетами, опасное вино мазанилья, погружение в сон: «Я так устал, что заснул мертвым сном»²⁵⁴.

Уже в Валенсии юный художник не только работает над картиной, но и посещает загородный ресторан, где поют цыгане, ведь ему нужно выбрать наиболее яркие декорации для оперы «Кармен». Именно в Валенсии происходит преобразование героя. Внешне он становится все больше похожим на Дон Жуана, щедрого, веселого обольстителя. Но даже облачившись в местную одежду, герой явно отличается от коренных жителей: «Прохожие с любопытством смотрели на меня. На мне было пальто, по-московски. Я подумал: “Надо купить плащ”»²⁵⁵. Однако есть нечто, выдающее в нем иностранца: «И надев плащ, я пошел домой в гостиницу, но прохожие так же

²⁵³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 326–327.

²⁵⁴ Там же. – С. 328.

²⁵⁵ Там же. – С. 328.

смотрели на меня»²⁵⁶. Сменив внешнее облачение, Коровин остается чужим в Испании. И в этом тоже можно усмотреть «театральность» всего происходящего: художник меняет костюмы, словно актер на сцене, но его естество остается неизменным.

Надо сказать, что юный Коровин, приехавший в Испанию, воспринимал ее сквозь призму тех поэтических и романтических стереотипов, которые закрепились в русской литературе. Почти до середины XIX в. в русской литературе тема Испании была одной из заметных. Испания представляла перед читателем как удивительная страна, овеянная романтическим ореолом. Это был мир сильных страстей и экзотической природы. Приведем цитату из статьи Белинского, посвященной драме А. С. Пушкина «Каменный гость»: «Какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет! <...> Идея Дона Хуана могла родиться только в стране, где жить – значит любить и драться, а быть счастливым и великим – значит быть любимым и храбрым, – в стране, где религиозность доходит до фанатизма, храбрость до жестокости, любовь до исступления, где романтическая настроенность делает героем и кавалера, и разбойника»²⁵⁷.

Е. В. Катаева-Мякинен в своем исследовании отмечает, что «А. К. Толстой, предлагая свою трактовку образа Дон Жуана и посвящая драматическую поэму “Дон Жуан” (1862) Моцарту и Гофману, оставляет неизменными составляющие образа Испании: Гвадалквивир, инквизицию и аутодафе, фонтаны, плащ, “благородный лавр”, гитару и мантилью»²⁵⁸.

А вот как описан Коровиным испанец, показавшийся художнику настоящим Дон-Жуаном: «...красавец высокого роста, с тонким бледным лицом, одетый в шелковый черный плащ. На фоне колючих кактусов,

²⁵⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 329.

²⁵⁷ Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7. Статьи и рецензии. 1843–1845. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. 738с. – С. 569.

²⁵⁸ Катаева-Мякинен, Е. В. Образ Испании в записках русских путешественников XIX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – С. 75.

освещенных кованным из железа фонарем, он был очень красив...»²⁵⁹. Художник сразу заметил все важные детали образа. Он не ошибся, оказалось, что и имя этого незнакомца Дон-Жуан. Важно отметить, что узнаваемость персонажа подчеркивается сценическими элементами: светом, декорациями. Вместе вся описанная картина представляет собой набор культурно-художественных «знаков» Испании.

Все перечисленные приключения (в монастыре, подземелье, таверне) даны в зоне сознания (а также сна, фантазии) юного беспечного художника. Второй голос – пожилого человека-эмигранта – повествует обо всем этом с оттенком легкой иронии, впрочем, любуясь жизнерадостностью своего «героя».

В зоне сознания вспоминающего на первый план выходит тема родины. Едва герой приехал в Валенсию, где все так замечательно, он начинает испытывать ностальгию: «Я разобрал свои вещи, достал холсты, краски. В завешенное окно с балконом солнце проникало сквозь деревянные висючие жалюзи. Я думал: “Как далеко я от России!..”»²⁶⁰. Даже полицейский участок и тот похож на российский: «Пахнет московским участком, и полицейский – того же облика. До чего похоже!..»²⁶¹. Впрочем, герой мог и заблуждаться. Так, в Валенсии, рассказывает он, «какой-то человек в толпе остановил меня и долго и многозначительно жал мне руку... “Не русский ли, – подумал я. – Похоже”». На самом деле, из-за шляпы Коровина прохожий принял его за матадора. В сцене в таверне девушка танцует и поет, а выпившему мазанильи герою думается: «А ведь это мотив глинковской “Арагонской хоты”»²⁶².

Впрочем, и сам мемуарист допускает ошибки. Комментаторы воспоминаний Коровина И. С. Зильберштейн и В. А. Самков указывают на некоторую путаницу с датами: «Премьера “Кармен” в Частной опере состоялась 22 декабря 1885 г. Указание Коровина на то, что поездка в

²⁵⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 333.

²⁶⁰ Там же. – С. 333.

²⁶¹ Там же. – С. 326.

²⁶² Там же. – С. 327.

Испанию связывалась с предстоящей постановкой “Кармен”, ошибочно, так как посещение им Испании относится к 1888 году»²⁶³. Так что вполне возможно, что на воспоминания о поездке в Испанию у Коровина наложились впечатления от оперного спектакля «Кармен», к которому он делал костюмы и декорации. Тем показательнее тот факт, что описания внешности и костюмов персонажей, внутреннего убранства помещений удивительно напоминают декорации. Очевидно, опыт театрального художника и живописца-портретиста побудил мемуариста внести в очерк такие предметные детали, которые, вполне может быть, и не бросались в глаза молодому Константину Коровину.

В очерке «Испания» Коровин не раскрывает характеры героев, не сообщает ничего об их житейских обстоятельствах, ограничиваясь описанием внешности, то есть портрет – главная характеристика персонажа. И одежда (костюм) подчеркивают театральность происходящего, особый «испанский колорит». Также важно отметить, что и диалоги с приятелями почти сплошь ведутся об искусстве (нет бытовых разговоров, о политике, о семейных делах, о погоде...). Можно предположить, что очерк «Испания» в качестве центра художественного мира имеет картину «Испанки». Коровин в воспоминаниях словно «дописывает» живописную картину картиной литературной. Главные персонажи начинают говорить, чувствовать, жить на страницах очерка. Таким образом, весь рассказ о давней поездке в Испанию является необычным экфрасисом, «говорящей живописью» или «живой картиной» – наподобие одного из *petit-jeux*, модной забавы в светских гостиных XIX в. (картина какого-нибудь художника разыгрывалась собравшимися, словно маленький спектакль).

Экфрасис – прежде всего синтез искусств. Давая определение экфрасису, современные исследователи часто апеллируют к такой формулировке: «всякое воспроизведение одного искусства средствами

²⁶³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 570.

другого»²⁶⁴. В статье «Функции экфрасиса в русской литературе» А. З. Гафурова называет наиболее популярные функции экфрасиса: 1) сюжетная (сюжетообразующая) – встречается в том случае, когда некий художественный элемент становится причиной перемены в событиях литературного произведения; 2) символическая – экфрасис служит условным знаком события, действия, чувства, принадлежности героя к определенному социальному классу; 3) мировоззренческая функция экфрасиса отражает отношение литературного героя или автора к конкретному культурному, социальному и др. явлению; 4) психологическая функция–экфрасис служит пояснением отношения героя с внешним миром и его субъективного отношения к происходящим с ним событиям»²⁶⁵. Одним из наиболее концептуальных трудов, посвященных экфрасису, является книга Марии Рубинс «“Пластическая радость красоты”: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция». В широкий обиход термин экфрасис вошел, как считает Рубинс, после опубликования в 2002 г. сборника трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе». Отмечая сложность определения термина, Рубинс, вслед за Н. В. Брагинской, не считает экфрасис отдельным жанром, полагая, что это «тематический материал, приспособленный к задачам любого жанра»²⁶⁶. Рассматривая подробно историю бытования термина от античности до наших дней, предлагая структурную модель текста-экфразы, исследовательница подчеркивает, что «экфраза может включать дополнительную информацию о референте (например, о человеке, ландшафте, растениях в случае, когда речь идет, соответственно, о портрете, пейзаже или натюрморте), а также о естественной среде этого референта»²⁶⁷.

²⁶⁴ Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. 215с. – С. 18.

²⁶⁵ Гафурова, А. З. Функции экфрасиса в русской литературе // Ученый XXI века. – 2021. – №10 (81). – С. 26.

²⁶⁶ Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейской традиция. – СПб.: Акад. проект, 2003. 358с. – С. 16.

²⁶⁷ Там же. – С. 47.

Применительно к очерку Коровина можно говорить об экфрасисе лишь в расширительном смысле. Описания самой живописной картины (то есть экфрасиса в точном смысле слова) в очерке нет, но есть рассказ об обстоятельствах создания картины, о природных и архитектурных особенностях Испании, о традиционных нарядах, нравах, обычаях. Весь этот «испанский колорит», развернутый в нарративе, в самой картине «Испанки» воплотился в фигурах девушек и цветовом решении полотна, где черные фоновые детали и светлый (теплый) передний план соответствуют и экзотичной «испанскости», и непосредственному, дружескому, открытому характеру общения художника с реальными испанцами.

Последние строки очерка подчеркивают сожаление мемуариста по поводу событий, происходящих в момент создания очерка: Испанию разрывает гражданская война, в самом разгаре франкистский режим. Россию, о которой автор вспоминает с такой нежностью, ждет «Великий перелом» – коллективизация, индустриализация, политика репрессий, приближающаяся мировая война. Несомненно, что это добавляет долю трагизма в светлый и радостный очерк о давнем путешествии в Испанию юного художника.

Очерк, рассказывающий о поездке и работе над картиной «Испанки», обрисовывает достаточно широкий исторический и культурный контекст, охватывающий и прошлое (1888), и настоящее (1927).

В очерке «Испания» ключевым эпизодом является рассказ о создании картины «На балконе. Испанки Леонора и Ампара» и достаточно силен «декоративный» элемент, отвечающий «испанскому колориту». В гораздо более развернутых воспоминаниях о Ф.И. Шаляпине на первом плане – психология, неповторимый облик великого артиста и одновременно – близкого друга, дорогого человека. Дружба длилась много лет, Шаляпин показан в разные моменты и периоды своей жизни, его образ объемный и динамичный. Несколько портретов Шаляпина, написанных Коровиным, не составляют центра всего повествования, но служат дополнением к рассказу о

жизни и судьбе Шаляпина, здесь нарративное начало преобладает над декоративным.

3.2. Воспоминания о Шаляпине: жанр литературного портрета

Ф. И. Шаляпина с К. А. Коровиным объединяла настоящая дружба. Это было взаимное чувство, основанное не только на увлечении искусством. Друзей объединяли рыбалка, путешествия, общие знакомые, творчество. Будучи в эмиграции, Коровин давно задумал написать о Шаляпине, вот только повод к началу работы над мемуарами о друге оказался очень печальным – нужно было писать некролог. Шаляпин умер 12 апреля 1938 г., и уже через несколько дней в эмигрантских газетах Парижа появился не некролог, а мемуарный очерк «Умер Шаляпин...». С этого момента Коровин начинает писать мемуары о Шаляпине регулярно. Результатом этой работы стала книга «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь».

Коровин пишет свои мемуары, находясь в Париже. Может быть, в это время им движет не только желание вспомнить о друге, но и ностальгия, желание вспомнить об утраченной Родине. Тон всему повествованию задает эпиграф к книге: «В моих воспоминаниях о Ф.И.Шаляпине я лишь вскользь касаюсь его художественного творчества. Я хотел только рассказать о моих встречах с Ф. И. Шаляпиным в течение многих лет – воссоздать его живой образ таким, каким он являлся мне...»²⁶⁸. В мемуарах портрет Шаляпина воссоздается по памяти, он овеян светлой печалью. Уже на этапе замысла сформировалась установка на импрессионистичность изображения, неизбежную фрагментарность событийной канвы и отчетливый лиризм повествования. Образ воскресающего в памяти друга становится под пером Коровина образом всей прошлой России, молодости, счастья.

Это не единственный в литературе опыт многостороннего осмысления личности близкого друга. Сложные взаимоотношения Чехова и Левитана нашли отражение в рассказах Чехова — «Несчастье» (1886), «Попрыгунья»

²⁶⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 174.

(1892) и «Дом с мезонином» (1896). Они «образуют своеобразный «левитановский триптих», в котором нашла художественное отражение непростая история взаимоотношений двух великих русских художников»²⁶⁹. Чехов в рассказе «Ненастье» предстает перед читателем не только как писатель, но и как врач. Описывая Левитана, Чехов опирается на биографические, медицинские и биографические источники. Так он создает объемное художественное целое, позволяющее читателю познакомиться со сложной личностью живописца и понять сложные взаимоотношения двух художников.

Термин «портрет» в литературоведении означает: «1. Сложившийся в XVII веке во Франции жанр словесного изображения человека; 2. Описание внешности персонажа в каком-нибудь литературном произведении; 3. Очерк биографии и творчества (деятельности) какого-нибудь писателя, художника, ученого, политика»²⁷⁰. В. С. Барахов сетует на неопределенность жанровых границ литературного портрета: «...в современном литературоведении до сих пор остается неясным, что же собою представляет “литературный портрет” как жанр словесного искусства. Этим термином нередко называют и мемуарно-биографический очерк, и намеченное беглыми штрихами эссе, и литературно-критическую статью, и короткий репортаж, если они посвящаются характеристике конкретного реального человека...»²⁷¹.

Исходя из общего заглавия мемуаров Коровина («Шалапин. Встречи и совместная жизнь») можно сказать, что художник стремился создать целостный образ великого певца – так, каким он его увидел и запомнил. В этом отношении все воспоминания являются литературным портретом как особым жанром. В. С. Барахов следующим образом раскрывает содержание жанра литературного портрета: «Именно в целостном изображении индивидуальности человека, неповторимости его “лица”, мышления, которые

²⁶⁹ Кубасов, А. В. И. И. Левитан и его образное отражение в рассказе А. П. Чехова «Несчастье» // Филологический класс. – 2024. – Т. 29. – № 1. – С. 47.

²⁷⁰ Фарыно, Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена 2004. – 639 с. – С. 166.

²⁷¹ Барахов, В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). – Л.: Наука, 1985. 312с. – С. 7–8.

проявляются как в его характере, манере поведения, языке, так и в его биографии, творческой деятельности, в разнообразных приметах индивидуального бытия, отражающих духовный мир воссоздаваемой личности, раскрывается эстетическая сущность литературного портрета»²⁷². При таком толковании литературный портрет, фактически, равен целостному образу героя.

Однако портрет как описание внешности персонажа является компонентом внутреннего мира художественного произведения. Е. Фарыно акцентирует семиотическую функцию портрета и уточняет: «В пределах конкретного произведения внешний вид персонажа, как и всякий другой компонент сочиняемого мира, нагружен несколькими функциями одновременно: характеризует данное действующее лицо и являет собой более общую моделирующую категорию»²⁷³. В том числе, конечно, портрет выражает и авторский взгляд, авторское понимание портретируемого.

В другой своей работе Е. Фарыно отмечает, что «положение портрета двусмысленно. Будучи произведением искусства, он теряет свою референтность (...) Зато в пределах собственной культово-мемориальной ниши его художественные качества отодвигаются на задний план»²⁷⁴. Портреты Ф. И. Шаляпина работы К. Коровины до сих пор интересны публике как произведения художника кисти и слова, так и личностью портретируемого.

Сопоставим словесные описания с живописными портретами работы Коровина, изображающими Шаляпина. Сошлемся снова на мнение В. С. Барахова о литературном портрете: «Аналогия с живописью дает не только интересный материал, но и позволяет до известного предела прояснить его художественную природу средствами другого искусства»²⁷⁵.

²⁷² Барахов, В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). – Л.: Наука, 1985. 312с. – С. 17.

²⁷³ Фарыно, Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена 2004. – 639 с. – С. 169–170.

²⁷⁴ Фарыно, Е. О парадигме «Портрет–Акт–Натюрморт» и ее семиотике // *Studia Litteraria Polono-slavica*. – Warszawa: Polska Akademia Nauk, 2002. – Р. 12.

²⁷⁵ Барахов, В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). – Л.: Наука, 1985. 312с. – С. 12.

В книге воспоминаний «Шаяпин. Встречи и совместная жизнь» словесных описаний внешности персонажей немного. Иногда приметы облика и детали костюма только номинально обозначены, а дополнительные подробности вводятся по мере развития повествования. Описание рассредоточено, нет целостной и четкой прорисовки, даны лишь кадры, составляющее целое.

Основные черты портрета Шаяпина приводятся в открывающей книгу главке «Первое знакомство». Но и здесь развернутый портрет героя отсутствует, он лишь намечен несколькими довольно крупными мазками. Приведем началоэтой главки:

«Однажды я увидел у Труффи в обществе молодого человека очень высокого роста, блондина со светлыми ресницами и серыми глазами (...) Молодой человек, одетый в поддевку и русскую рубашку, показался мне инородцем – он походил на торговца-финна, который носит по улицам мышеловки, сита и жестяную посуду»²⁷⁶.

Эти свойства внешности Шаяпина повторяются в разговореКоровина с Саввой Мамонтовым: «А сам был худой, длинный, похож не то на финна, нето на семинариста. А глаза светлые, сердитые»²⁷⁷. Добавляется еще несколько «мазков» к портрету (худоба, сердитость глаз и сходство с семинаристом). Так образ приобретает объем. Художник словно дорабатывает портрет, добавляет важные детали.

Таково первое впечатление от Ф. И. Шаяпина. Чувствуется двойственность и сложность образа: молодой, высокий, светлый, но почему-то кажется, при русском костюме, «инородцем», то есть для Коровина-художника важно, какое новый знакомый производит впечатление, каким он кажется.

Портрет героя не локализован в одном месте текста, он рассредоточен по ходу повествования. Характерные для Шаяпина черты: высокий рост,

²⁷⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 174.

²⁷⁷ Там же. – С. 175.

светлые ресницы, светлые глаза, «простонародность» облика – становятся сквозными, повторяющимися чертами портретных характеристик на протяжении всей книги воспоминаний.

Большое внимание уделяется в первой главе особенностям голоса Шаляпина. Характеристики его разнообразны: «хороший голос!», «тембр его голоса необычной красоты. И какой-то грозной мощи», «голос особенный, необычный. Я никогда не слышал такого», «голос настоящий»²⁷⁸. Голос – неотъемлемая часть живого образа певца. Восхищение рассказчика талантом Шаляпина усиливается: хороший (голос), необычной красоты, грозной мощи. Этот особенный и сильный голос заставляет забыть некоторую «простоту» внешности Шаляпина.

Сам Шаляпин вспоминал, что впервые увидел Коровина у Саввы Мамонтова: «Мамонтов ... ничего не сказав мне, продолжал беседу с молодым человеком, украшенным бородкой Генриха IV. Это – К. А. Коровин»²⁷⁹. Позднее, начав выступать в Опере Мамонтова, Шаляпин близко сошелся с художниками: «В театре и у Мамонтова постоянно бывали Серов, Врубель, В. В. Васнецов, Якупчикова, Архипов. Наиболее нравились мне Врубель, Коровин и Серов»²⁸⁰.

В начале воспоминаний Шаляпин для Коровина лишь артист. Описание внешности дается в тесной связи с его актерской деятельностью. Будучи театральным художником, Коровин отмечает сценический образ нового знакомого: «Костюм был ему не впору. Движения резкие, угловатые и малоестественные. Он не знал, куда деть руки(...) Хороша фигура для костюма. Но костюм Мефистофеля на нем был ужасный»²⁸¹. Здесь противопоставляются природные данные артиста (рост, голос) и неудачный костюм, причем важным качеством в актерской работе Коровин считает естественность. Отметим, что и в первую встречу простонародный костюм

²⁷⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 175.

²⁷⁹ Шаляпин, Ф. И. Повести о жизни. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1966. – С. 126.

²⁸⁰ Там же. – С. 132.

²⁸¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 175.

Шаляпина виделся рассказчику не отвечающим сути героя («казался иностранцем»).

Словесный портрет нового знакомого дополняется описанием интерьера комнаты, в которой Шаляпин жил к моменту начала их знакомства: «Я увидел узкую, неубранную кровать со смятой подушкой. Стол. На нем в беспорядке лежали ноты. Листки нот валялись и на полу; стояли пустые пивные бутылки»²⁸². Так Коровин подчеркивает аскетизм, бедность и некоторую хаотичность раннего периода творчества Шаляпина, безудержность его артистической натуры. Важно, что доминируют в комнате ноты, а кровать и стол с пустыми бутылками – лишь сторонние детали.

Коровин, знакомя читателя с образом Шаляпина, как будто выводит своего героя на сцену: показывает внешность и голос, костюм, обстановку комнаты. Шаляпин – не просто знакомый, это артист, что и составляет его суть. В финале первой главки мемуарист приводит слова Мамонтова о Шаляпине, которые словно подводят итог сказанному: «Шаляпин – уника. Это талант. Как он музыкален»²⁸³.

Коровин – театральный художник, и рассказывает он истории создания спектаклей, в которых Шаляпин по-настоящему стал знаменит. Исполняемые роли в них совпали с природой артиста, его темпераментом, а искусство театрального декоратора и художника по костюму (то есть самого Коровина) помогли раскрыться таланту певца.

Константин Коровин первым показал импрессионистский стиль на сцене. Вместо традиционного убранства сцены, определявшего лишь место действия, художник стремился передать общий эмоциональный настрой спектакля, создавая декорации и костюмы в своей, импрессионистической манере. Коровин изобретал и отстаивал новые принципы сценографии. Он становился настоящим соавтором спектакля: «Я художник-импрессионист, живу своим восприятием, краски подбирая под тона музыки. Декорация – это

²⁸²Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 176.

²⁸³ Там же. — С. 177.

не копия чего-нибудь, а вдохновение и пульс художника»²⁸⁴. Декорации, костюм и грим, созданные художником, словно «подсвечивают» образ, помогают актеру быть естественным в своей роли, прочувствовать ее. Кажется уместным привести мнение Б. Р. Виппера о живописном портрете, который вовсе не предполагает полного сходства с моделью: по мнению искусствоведа, «человек должен был научиться играть в людей, мгновенно принимать образ другого, для того чтобы осмелиться запечатлеть этот образ навсегда. Театр и портрет — это результаты одной и той же потребности в подражании, в своевольном повторении»²⁸⁵.

Есть в воспоминаниях и другие сценические костюмы. Выше мы уже отмечали неудачный, по мнению Коровина, костюм Мефистофеля. Зато костюм Ивана Грозного помог раскрыться силе таланта.

«Сезон в Частной опере в Москве, в театре Мамонтова, открылся оперой “Псковитянка” Римского-Корсакова.

Я, помню, измерил рост Шаляпина и сделал дверь в декорации нарочно меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился, с фразой:

– Ну, здравия желаю вам, князь Юрий, мужи псковичи, присесть позвольте.

Так он казался еще огромнее, чем был на самом деле. На нем была длинная и тяжелая кольчуга из кованого серебра. Эту кольчугу, очень древнюю, я купил на Кавказе у старшины хевсур. Она плотно облегла богатырские плечи и грудь Шаляпина. И костюм Грозного сделал Шаляпину тоже я.

²⁸⁴ Пожарская, М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX начала XX века. – М., Искусство, 1970. 408с. – С. 206.

²⁸⁵ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf (дата обращения: 12.09.2024).

Шаляпин в Грозном был изумителен. Как бы вполне обрел себя в образе сурового русского царя, как бы приял в себя его беспокойную душу. Шаляпина не было на сцене, был оживший Грозный»²⁸⁶.

Образ Грозного органично сочетается с характером и физическими данными Федора Шаляпина. Если при первой встрече сразу был отмечен его высокий рост, то здесь уже из природной особенности фигуры создается художественный образ. На сцене важно сделать фигуру огромной, величавой, чему способствует не только костюм, но и «неправильность» декорации – слишком низкая дверь. Отдельного описания удостоивается основная деталь костюма – кольчуга. Она не бутафорская, а настоящая, древняя, кованая, серебряная. Возможно, это вещь с историей. Надеть такую кольчугу может далеко не каждый человек, и она впору Шаляпину. В костюме царя Шаляпин кажется более естественным, чем в поддевке, т.к. торжественное облачение соответствует мощи его голоса, а «сердитые глаза» перевоплощаются в «жуткий образ» Грозного. Об этом Коровин тоже упоминает:

«В публике говорили:

– Жуткий образ...

Таков же он был и в “Борисе Годунове”...

Помню первое впечатление.

Я слушал, как Шаляпин пел Бориса, из ложи Теляковского. Это было совершенно и восхитительно»²⁸⁷.

Сам Шаляпин неоднократно говорил о том, что на сцене полностью перевоплощается в некоторые роли – в Ивана Грозного, Бориса Годунова.

Со временем талант Шаляпина крепнет, завязываются его знакомства в оперном мире. Федор Иванович искренне восхищался талантом Мазини, даже совершил поездку в Италию. Вернулся он преображенным, словно вошел в роль итальянца, и Коровин снова отмечает особенности костюма и характерные жесты, явно рассчитанные на публику:

²⁸⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 184.

²⁸⁷ Там же. — С. 186.

«Шаяпин не забыл приглашения Мазини и весной поехал в Милан.

Вернувшись летом в Москву, он был полон Италией и в восторге от Мазини.

Одет был в плащ, как итальянец. Курил длинные сигары, из которых перед тем вытаскивал соломинку. А выкурив сигару, бросал окурки через плечо.

В сезоне, в “Дон Жуане” с Падилла, Шаяпин пел Лепорелло уже по-итальянски, с поразительным совершенством. Да и говорил по-итальянски, как итальянец. А в голосе его появились лиризм и *mezzovoce*»²⁸⁸.

Как видим, дело не во внешнем образе итальянца, а в развитии возможностей голоса певца, познакомившегося с итальянским оперным искусством. Рисуя внешность своего друга, Коровин отмечает перемены в его облике, характеризующие становление таланта, расширение музыкального кругозора артиста.

Постепенно Шаяпин становится близким другом, и мемуарист раскрывает внутренне противоречивый характер артиста, рисует его психологический портрет.

Коровин пишет о Шаяпине, не скрывая ни его положительные, ни отрицательные качества. Благодаря этому получается объемный, очень живой образ. Мелочность, скупость, скандальность, гневливость Шаяпина Коровин не раз упоминает в своих мемуарах, например, в главе «Шаяпин и Врубель». Начало спора – разное понимание искусства Врубелем и Шаяпиным. У них разные предпочтения: Врубель – образованный и умный человек, знающий восемь языков, читающий Гомера, а Шаяпин (при всей своей популярности и известности) не обладает высокой образованностью. Разгар спора происходит, когда Врубель обнаруживает свое превосходство. Он хоть и нуждается, но думает о деньгах философски, для него искусство и заработок – вещи принципиально разные. А вот Шаяпин рассуждает о

²⁸⁸ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с. – С. 187.

деньгах очень приземленно, у него простая логика: «Если любишь, плати; я Грозный, я делаю сборы». Эти не самые привлекательные черты Шаляпин вынес из нищеты юности. Даже когда он уже стал всемирно известным певцом, получающим высокие гонорары, часто говорил, что при себе у него «только три рубля». Это вызывало усмешку у друзей.

О подобном вспоминает и кн. Тенишева, хорошо знавшая и Серова, и Врубеля, и Коровина, частных гостей в Талашкино. Во время Всемирной выставки 1900 г. в Париже, руководил устройством которой ее муж, ей пришлось, помимо прочего, устраивать музыкальное «утро» для принцессы Анастасии Михайловны Мекленбургской. Были приглашены музыканты, изъявил желание поучаствовать и Шаляпин. Все прошло прекрасно, потом на обеде в одном из ресторанов в Булонском лесу, Шаляпин снова пел. В знак признательности Тенишева послала ему на память сувенир, булавку для галстука из бриллиантов. Шаляпин очень благодарил, но через несколько дней потребовал гонорар, хотя сам напросился выступить. Муж Тенишевой послал деньги, извинившись за недоразумение и просил вернуть булавку. Шаляпин деньги взял, но написал, что булавку оставляет на память²⁸⁹.

Отношения с деньгами, пишет Коровин, у Шаляпина были странные: мечтая разбогатеть, он пытался вложить деньги то в фабрику, то в антиквариат, то в коллекцию живописи. Эти попытки были очень наивными и заканчивались неудачей. Шаляпин – гениальный артист, но не деловой человек, ему не дано практичное отношение к жизни.

Несколько раз на протяжении книги повторяется мысль Шаляпина о том, что «в этой стране жить нельзя». Этими словами обычно заканчивались скандалы с его участием (часто причиной их становилось нежелание дирижера подчиняться всем требованиям солиста) или ситуации, в которых он не получал того, что хотел. Актер часто ведет себя как капризный ребенок, он не желает вникать в интересы других людей, не хочет находить компромисс.

²⁸⁹ Тенишева, М. К. Впечатления моей жизни. – Л.: Искусство, 1991. 479с. – С. 175–176.

Однако Шаляпина очень любили, он был общительным, артистизм присущ его манере общения. С близкими людьми, с друзьями он ведет себя непринужденно, много шутит, любит розыгрыши. Но как только он оказывается среди незнакомых людей, у него словно срабатывает «актерский инстинкт», даже речь меняется в соответствии с выбранным образом.

Вот спонтанно возникший образ купца:

«Я опять подсел к нему. Он тотчас же стал снова дурить.

– Неча гнаться. Швырок-от погодит. Не волк, в лес не уйдет. Пымаем. Наш будет. В Нижнем скажу, так узнает Афросимова. Он еще поплачет. Погоди.

– Довольно, Федя, – шепнул я. – Тебя же узнали.

– А куда ему есенить до Блудова? Блудовский капитал не перешибет, он теперь на торф переходит. Он те им покажет. В ногах поваляются. Возьми швырок, возьми. Вот тогда-то за два двадцать отдадут. А то без порток пустит, Блудова-то я знаю.

– Довольно же! – вновь тихо сказал я.

– Черт с ними!»²⁹⁰.

Актер моментально входит в роль, ему даже выйти из нее сложно, так сильно он увлечен.

В книге «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» большое место отводится воспоминаниям о совместных шутках и озорстве. В этом Шаляпин похож на ребенка – любит шутить, балагурить, устраивать розыгрыши. Федор Иванович никогда не обижался на дружеские шутки, ценил их, принимал в них участие. Товарищи даже разыгрывали целые шуточные спектакли (глава «Медиум»). На даче у Коровина гостила большая компания знакомых, среди которых был и Шаляпин. За вечерним чаем архитектор Мазырин, с которым Коровин вместе учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, рассказал о своем посещении спиритического

²⁹⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 230.

сеанса. Друзья решили разыграть Мазырина. Рассказали, что неподалеку в лесу есть старинный курган, где похоронен воевода-колдун, там по ночам появляется привидение, добавили еще и рассказов про русалку и неуспокоенный дух старого барина. Договорились с охотниками, что те в 12 часов ночи у кургана зажгут сухой спирт и поднимут белую простыню. В назначенное время вся компания отправилась к кургану. Как и договаривались, огонь и привидение появились, Мазырин хотел сбежать, но его насильно удержали. Дальше Шаляпин разыгрывает сцену: он молча пошел к привидению и упал. Для создания особой атмосферы таинственного он использует театральные приемы: «загадочно молчит», «упал, как это умеет делать Шаляпин: привык на сцене»; «в открытом ворота рубашки Шаляпина были на шее два красных пятна» (как будто привидение его душило)²⁹¹.

На первый взгляд кажется, что происшествие – дружеский розыгрыш: товарищи решили подшутить над верящим в спиритизм Мазыриным, развлечься. Однако можно считать, что в главе «Медиум» раскрывается суть искусства как чего-то потустороннего, необъяснимого. Настоящим проводником в мир искусства здесь видится актер Федор Шаляпин. Он человек, трезво смотрящий на жизнь, с толикой иронии, но для других он готов создавать сказку, волшебный мир. Именно Федор Иванович пошел навстречу «привидению», чтобы сказка не разрушилась.

Впечатлительный Мазырин искренне поверил в происходящее и заявил, что настоящий медиум – Шаляпин: «Это вот он, это Федор Иванович. В нем это есть... Должно быть, он. Он все молчит...он – медиум».

«Домашний», приватный образ Шаляпина – человека простого, с широкой душой, внутренне свободного от условностей – возвращает читателя к той «простонародности», которая была отмечена при первом

²⁹¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 182.

знакомстве. Будучи в гостях в деревенском доме Коровина (глава «Фабрикант»), Шаляпин одет так же, как и окружающие его мужики:

«В калитку идут Шаляпин, Василий Макаров и около вприпрыжку еле поспевают маленького роста Глушков. Идут, одетые в поддевки, и серьезно о чем-то совещаются...»²⁹².

Но здесь Шаляпин тоже играет в фабриканта, человека с капиталом, который способен зарабатывать. Даже насмешки друзей не могут заставить его усомниться в правильности выбранного направления. Как только речь заходит о том, что при организации своего дела (оборудование фабрики) всерьез можно потерять реальные деньги, Шаляпин принимает решение прекратить игру.

В поездке по Волге Шаляпин тоже одет в поддевку и картуз. Он заранее знает, что внимание пассажиров будет обращено на него.

«– Ты что, так в поддевке и поедешь?»

– А почему же? Конечно, в поддевке.

– Узнают тебя на пароходе, будут смотреть.

– А черт с ними. Пускай»²⁹³.

Шаляпин готов предложить «зрителям» еще один «спектакль», который без костюма будет невозможен. Он использует свою повседневную одежду как театральный костюм.

Шаляпину необходимо быть замеченным, вызывать разговоры о себе, быть всегда «на сцене». В «простоте» Шаляпина нельзя не уловить оттенка нарочитости, иногда даже доходящей до гротеска. Так, например, Коровина поразил аппетит Шаляпина и почти декоративная «русскость» его трапезы:

«После бани Шаляпин ехал домой. Заезжал к Филиппову и покупал баранки, калачи, у Белова – два фунта икры салфеточной. Сидел за чаем в халате. Калачи, баранки клал на конфорку самовара, пил чай, выпивал весь самовар и съедал всю икру.

²⁹² Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 209.

²⁹³ Там же.– С. 228.

Мы с Серовым удивлялись, как это он мог съесть один два фунта икры»²⁹⁴.

Решение Шаляпина венчаться в поддевке также кажется не свободным от театрализации. При таинстве венчания в церкви будет много народу, нужно выглядеть в соответствии с действием.

«А как ты думаешь, можно мне в деревне в поддевке венчаться? Я терпеть не могу эти сюртуки, пиджаки разные, потом шляпы»²⁹⁵.

В главе «На охоте» от лица простых деревенских мужиков утверждается истинная «русскость» Шаляпина. Заключается народность не в способности богатырски есть и не в поддевке, а в умении прочувствовать печаль и красоту народной песни.

«А видать ведь, Кистинтин Ликсеич, что душа у него русская. Вот с Никоном Осипычем – мельником – как выпили они и “Лучину” пели. Я слушал, не утерпеть – слеза прошибает... А гляжу – и он сам поет и плачет...»²⁹⁶.

Для Шаляпина любовь к Родине – это слияние с ее культурой, с ее песнями, с ее жителями, которые близки и понятны. Деревенские мужики воспринимали его как своего, у них были общие интересы: рыбалка, охота, песни...

Шаляпин искренне интересовался русским фольклором. При каждой возможности старался расширять свои знания. Народные песни он исполнял всегда с особым чувством. На страницах воспоминаний встречается две песни, известные в исполнении Шаляпина: «Дубинушка» и «Лучинушка». Каждый раз Коровин соотносит песню с ситуацией: «Дубинушка» встречается в главе «1905» – песня грозная, революционная. Вторая песня, упоминаемая в книге, – «Лучинушка», задушевно-лиричная, очень простая песня. Она вызывает искреннее чувство любви к Родине не только у слушателей, но и сам Шаляпин плачет, когда поет ее. И Коровин-эмигрант,

²⁹⁴ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с – С. 270.

²⁹⁵ Там же. – С. 184.

²⁹⁶ Там же. – С. 212.

пишущий воспоминания, тоже, конечно, особенно пронзительно воспринимает эту песню.

Вместе с тем, Коровин понимает, что только дар перевоплощения или мощный голос еще не делают настоящего артиста. В искусстве всегда есть тайна, есть что-то неразгаданное, необычайное и в таланте. Так, например, Шаляпин как-то интуитивно запоминал роль, без мучительной зубрежки:

«Я не видел Шаляпина, чтобы он когда-либо читал или учил роль. И все же – он все знал, и никто так серьезно не относился к исполнению и музыке, как он. В этом была для меня какая-то неразгаданная тайна. Какой-либо романс он проглядывал один раз и уже его знал и пел»²⁹⁷.

Как всякий настоящий художник, Шаляпин испытывал моменты острого недовольства собой, и тогда он становился угрюм и подавлен. Коровин вспоминает разговор с Шаляпиным в один из таких дней:

«Понимаешь ли, как бы тебе сказать... в искусстве есть... постой, как это назвать... есть “чуть-чуть”. Если это “чуть-чуть” не сделать, то нет искусства. Выходит около. <...>

– Знаешь, я все-таки не могу объяснить. Верно я тебе говорю, а, в сущности, не то. Все не то. Это надо чувствовать. Понимаешь, все хорошо, но запаха цветка нет. Ты сам часто говоришь, когда смотришь картину, – не то. Все сделано, все выписано, нарисовано – а не то. Цветок-то отсутствует. Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя. Работать, говорят, нужно. Верно. Но вот и бык, и вол трудится, работает двадцать часов, а он не артист. Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса. И выходит – если он артист. А как – неизвестно»²⁹⁸.

Вот эта тайна творчества, этот необъяснимый дар, который несет в себе артист, не может быть выражен просто и наглядно, через описание внешности, костюма, мимики. За шутками Шаляпина, его широкой натурой,

²⁹⁷Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с– С. 181.

²⁹⁸. Там же. – С. 182.

его недостатками, за всей этой бытовой стороной личности скрывается что-то, невыразимое словами, тот секрет, что делает человека – гением.

Обратимся теперь к живописным портретам Шаляпина. Коровин написал три портрета своего друга: в 1905, 1911 и 1921 гг. Образ артиста меняется от портрета к портрету, он становится более конкретным, узнаваемым, Шаляпин в них все больше открывается перед зрителем. В серии картин художнику удалось показать взросление человека. На первом портрете предстает еще совсем молодой человек, а на последнем – возмужавший, сильный, красивый артист, знающий себе цену, обласканный успехом.

Портреты Шаляпина, написанные Коровиным, представляют собой триптих. В каждом из портретов чувствуется, что художник смотрит на певца дружеским взглядом. Ясно, что они по-настоящему дружили в жизни, но даже среди друзей актер остается актером: старается принять позу, произвести впечатление.

В живописных портретах Коровин тоже смог воссоздать образ актера с присущей ему двойственностью, лукавством и неоднозначностью. Обратим внимание на портрет 1905 г. (Приложение 5). Федор Иванович изображен на фоне контрастных цветов: темно-зеленый занимает три четверти полотна и одну треть – оранжево-красный. Фигура Шаляпина находится на пересечении этих контрастных, ярких цветов. Контурные предметы не растворяются в свето-воздушной среде, они резко очерчены – прием, характерный для театральных художников-постановщиков, декораторов, пишущих этюды для изготовления декораций и костюмов для сцены. Здесь Коровин отходит от основных приемов импрессионизма, которые очевидны в его пейзажах. Художник стремится погрузить Шаляпина в свет, в яркие, солнечные цвета. Сама фигура певца носит скорее обобщенный характер. Кроме того, хорошо заметны мазки, которыми написан серый костюм, он сливается с общей вертикалью картины. Частично костюм обведен четкой линией (контур характерен для эскизов театральных костюмов).

Обращает на себя внимание поза Шаляпина, которая тоже несет в себе двойственность. Актер сидит красиво, но неудобно. Поза динамичная, в ней нет симметрии. Ноги неестественно согнуты в угоду красивой позе. Чтобы обрести устойчивость, актер облокотился на подоконник и спинку дивана. Обе руки ищут опору, они согнуты в локте. Правую руку с измятым листом бумаги Шаляпин держит перед собой, большой палец левой руки спрятан в карман жилета. Шаляпин весь в движении, художнику удалось поймать лишь миг уравниваемости в постоянной динамике фигуры. Коровин выразил в этом беспокойный, эмоциональный, «взрывной» характер Шаляпина.

Лицо актера Коровин изобразил в профиль. Зритель не может увидеть лицо полностью, в этом можно усмотреть лукавое нежелание актера раскрываться перед зрителем полностью. Выражение лица Шаляпина напряженное, он смотрит прямо перед собой. Глаза устремлены в пространство и внутрь себя одновременно. Артист задумался, на мгновение «ушел в себя». Лицо словно застыло в задумчивости, черты нечетки. Зритель может заметить лишь несколько седых волос в яркой и богатой шевелюре, светлые глаза и брови.

За спиной Шаляпина окно с темным переплетом, за окном – зелень деревьев, цветы. На лицо падает яркий зеленый рефлекс, написанный методом сграффито, суть которого состоит в том, что на ярком фоне пишется менее яркой краской и после процарапывается. Кажется, что лицо Шаляпина прозрачное. У зрителя возникает двойное впечатление: то ли это рефлекс цвета, то ли прозрачность краски, которой написано лицо. Облик Шаляпина не вполне ясен для зрителя, портрет не до конца раскрывает нам этого человека.

Второй портрет написан в 1911 г. (Приложение 6) В издании, приуроченном к выставке «Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения», изданном в 2019 г., автор-составитель и комментатор Л. В. Полозова указывает: «В 1911 К. А. Коровин и Н. И. Комаровская провели часть лета во Франции, на лечебном курорте

Виши, где с конца июня до конца июля проходил курс лечения Ф. И. Шаляпин. По воспоминаниям Комаровской, художник жил в лучшей комнате отеля с окнами в сад. Предположительно, портрет был написан именно в этой комнате. Как собственность коллекционера М. И. Терещенко, портрет демонстрировался на IX выставке СРХ (1911–1912), что сильно огорчило Шаляпина. Федор Иванович заявил в интервью: «Мне действительно было жаль, что мой портрет, который так удался, попал не ко мне. Помните, я так долго позировал и старался делать приятное лицо»²⁹⁹.

Портрет очень светлый, радостный, считается лучшим портретом Шаляпина. Конечно, теплый фон с явным преобладанием охровых солнечных тонов играет в этом портрете очень важную роль.

Гусарова так пишет об этом портрете Шаляпина, созданном в 1911 г. во Франции: «Шаляпин на этом полотне окружен предметами, выявляющими гедонизм широкой природы артиста, близкого в этом натуре самого Коровина: здесь и букет роз, и вино в прозрачном бокале, и разнообразные фрукты. Яркая многокрасочная палитра, олицетворяющая многоцветье и радость бытия, передающая ощущение свежести утреннего сада за окном, словно аккомпанемент сопровождает основную мелодию портрета – энергию, веселое восприятие жизни. Ее несет в себе и огромная фигура певца, вылепленная быстрыми, гибкими, виртуозными мазками. “Гурманом живописи” называл Коровина Грабарь, и портрет Шаляпина может служить подтверждением и иллюстрацией этой мысли. (...)

Собственно портретные задачи, то есть как минимум передачу сходства, Коровин решает не так уж часто и преимущественно в мужских портретах. Чтобы привнести в них ощущение радости жизни и всегда искомую красоту, он, как правило вводит в композицию красивые предметы, яркие цветы, разнообразные фрукты»³⁰⁰.

²⁹⁹ Полозова, Л. В. Комментарии // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. 400с. — С. 165.

³⁰⁰ Гусарова, А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...» // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2019. 400с. —С. 25.

Рядом с натюрмортом и пейзажем, заглядывающим в окно, Шаляпин кажется счастливым и влюбленным в жизнь. Если в портрете 1905 г. окно было закрыто и располагалось за спиной Шаляпина, то в этом портрете окно раскрыто, легкие занавески колыхает ветер, а букет на подоконнике словно бы продолжает сад уже в комнате.

В этом портрете соотношение светлых (теплых) и темных (холодных) тонов обратное портрету 1905 года: $\frac{1}{3}$ темных, холодных тонов, и почти вся картина залита светом, солнечными бликами. Здесь артист полностью погружен в охровые, оранжевые, солнечные тона, его фигура и сама словно излучает свет. Фигура Шаляпина выделена светлым контуром. Артист знаменит, полностью владеет своим талантом, любимец публики – и его внутренне состояние в солнечный день на юге Франции вполне гармонично.

Поза певца на портрете расслабленная, он опирается правой рукой о стол, левая рука в кармане брюк. На нем белый летний костюм-двойка. Шаляпин изображен в позе, напоминающей ту, что на портрете 1905 года, только сидит более свободно и улыбается.

Коровин детально проработал лицо Шаляпина. Видна ямочка на щеке, придающая детское выражение лицу взрослого мужчины, приветливая улыбка, лицо освещается светом из окна, видна игра света и тени на лице. Поворот головы чуть меньше $\frac{3}{4}$ считается самым удачным в портретах, так как показывает самую выгодную сторону лица. Шаляпин уже в согласии со своей природой, знает свои сильные стороны и как правильно и красиво их преподнести публике. Кудри у лица уже имеют седые оттенки, но Шаляпин еще молодой. Он в самом расцвете славы, сил, мужского обаяния.

Портрет 1921 г. (Приложение 7) – последний портрет Шаляпина, написанный Коровиным. Актер изображен на цветном фоне, состоящем из разрозненных смелых мазков. Если присмотреться, можно увидеть в этом фоне отзвуки театральных декораций: мельницы из оперы «Дон Кихот», крыши деревенских домиков. Приемы, которые Коровин использует для создания портрета, схожи с теми, что были использованы для создания

образа Шаляпина в 1905 г.: четкий контур роднит портрет с эскизом театрального костюма, контрастные цвета костюма по-прежнему символизируют противоречивость натуры и сложность характера. Жилет контрастирует с костюмом, подчеркивая многослойность и фактурность создаваемого образа. Поза расслаблена, но, как и прежде, Федор Иванович ищет опору – большой палец правой руки спрятан в пройме жилета, а ладонь словно прикрывает сердце. Лицо в легком полуобороте. Благодаря этому пропадает симметрия и появляется объем. Ноги скрещены – это психологически полузакрытая поза. Строгий костюм-двойка темно-графитового цвета весь пронизан рефlekсами от фона. Они выполнены методом лессировки, при котором почти прозрачный верхний слой масляной краски наносится поверх уже высохшего нижнего слоя. Такая техника создает объем, передает игру оттенков и полутонов. Хотя перед зрителем самый «открытый» из всех портретов, написанных Коровиным, фигура актера остается загадочной и непостижимой. Ведь великий талант – всегда тайна и чудо.

Как видим, разными средствами – словесными и живописными – Коровин передает одни и те же шаляпинские приметы внешности и манеры держаться: это крупный, яркий человек, подвижный и изменчивый. Вместе с тем, можно отметить различие в словесных и живописных портретах. На картинах мы видим позирующего артиста, в хорошем костюме, так, как принято появляться на публике. Фигура Шаляпина занимает самое «выгодное» место в композиции картины – в правой и верхней части. Б. Р. Виппер утверждает, что «правая сторона картины имеет другую декоративную звучность, иную эмоциональную насыщенность, чем левая. Можно утверждать, что настроение картины определяется тем, что происходит в правой стороне – там композиция говорит, так сказать, свое последнее слово»³⁰¹. Исключение составляет последний портрет, где фигура

³⁰¹ Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf (дата обращения: 12.09.2024).

Шаляпина располагается почти в центре и занимает большую часть полотна, словно бы теперь ему уже не требуется проработка интерьера, его фигура самодостаточна. Все портреты выполнены в импрессионистической манере, с тональным колоритом, игрой оттенков.

Но живопись – искусство одной точки зрения³⁰². А вот в мемуарах Шаляпин показан в разных ситуациях, в восприятии разных людей, его образ психологически более нюансирован. Мы не вполне согласны с мнением А. В. Гальковой, полагающей, что в словесных портретах у Коровина та же импрессионистическая техника, что и в живописи. Исследовательница анализирует образы матери, деда, других близких людей художника-мемуариста. Но если говорить о портрете Шаляпина в мемуарах, то здесь преобладает взгляд театрального художника, мастера по костюмам, а в результате акцентируется такая черта Шаляпина, как его способность к перевоплощению, ролевому поведению, к театрализации собственной жизни.

Подведем итоги. Литературный портрет способен рассказать о становлении Шаляпина как артиста, на протяжении почти всей его жизни, причем, помимо точки зрения самого мемуариста, широко подключается мнения других людей, а также рассуждения самого Шаляпина как способ его творческой саморефлексии. Шаляпин показан в разных ситуациях, в разном настроении, литературный портрет отличается тонким психологизмом. Коровин написал три живописных портрета Шаляпина, но эти картины вовсе не составляют центр повествования, как в очерке «Испания». На первом плане не сам мемуарист, а его знаменитый друг. Вместе с тем, в показе образа Шаляпина почти всегда чувствуется взгляд театрального художника, который видит, как костюм, поза, декорация помогают артисту перевоплотиться в сценическую роль. И это не случайно, ведь Шаляпин – не просто хороший знакомый, это великий артист. Коровин неизменно подчеркивает артистизм Шаляпина, который проявляется даже в бытовых

³⁰² Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf (дата обращения: 12.09.2024).

ситуациях. В размышлениях Шаляпина и самого Коровина об искусстве есть общее – осознание тайны творчества, таинственной природы творческого дара. Отметим также, что три живописных портрета Шаляпина складываются для современного зрителя в нарратив о судьбе артиста, что сближает композицию триптиха с литературным повествованием о жизни героя. К моменту написания воспоминаний о Шаляпине все три картины были уже созданы, уже присутствовали рядом перед мысленным взором Коровина. В этом можно усмотреть еще один момент взаимодействия двух ипостасей автора мемуаров – художника и писателя.

Далее мы рассмотрим несколько рассказов Коровина, чтобы доказать особую сосредоточенность на тайне искусства. Эти рассказы отличны по тематике, они посвящены животным и являются разновидностью «охотничьих рассказов», на первый взгляд, не связанных с профессиональной деятельностью Коровина.

3.3. Идея тайны природы и искусства в охотничьих рассказах Коровина

С любовью вспоминает Коровин деревенское приволье, красоту русской природы, вспоминает и эпизоды охоты, рыбной ловли. Но никогда рассказчика (как, видимо, и самого автора) не захватывает азарт, стремление поймать добычу. Даже на охоте он остается созерцателем, внимательным наблюдателем. Он не переносит свои чувства на описания природы, напротив, он чувствует свою, самостоятельную, независимую от человека, таинственную жизнь каждой частицы природы. Он не относится к пейзажу как объекту изображения, но – как к субъекту в молчаливом диалоге.

Наиболее концентрированно скрытая душа природы выражена в рассказе «Тайна», где приводятся удивительные примеры разумности живых существ, способных понимать мир и даже человека без слов, каким-то внутренним чутьем.

Рассказ «Тайна» начинается с описания речки Нерль, неподалеку от которой был деревенский дом Коровина.

«Она шла, извиваясь, узкая и быстрая, в красивых берегах, то около песчаной осыпи, покрытой хвойным лесом, то у самого леса, переходила в луга и большие болота, входила в большие плесы и в глубокие бочаги. И они лежали, как круглые, огромные зеркала, отражая берега и лес. Эти заводи были очаровательны»³⁰³.

Далее эта достаточно традиционная панорама тихой среднерусской реки усложняется: рассказчик попадает в болотные протоки, где река «покрыта была густой тиной и какими-то водорослями, похожими на маленькие седые деревья, усеянные розовыми, как бисер, цветами»³⁰⁴. Такое необычное сравнение вдруг вносит в картину цветущего летнего дня что-то как бы из другого мира, древнего и совсем не такого, как наш. Здесь опасно ходить, тут водятся абсолютно черные змеи-гадюки, такие же черные ужи, водилась только крупная рыба, тоже странная, например, однажды попался на удочку совершенно черный окунь с белыми глазами и красными, как кровь, плавниками. Перед читателем рисуется загадочный, скрытый от посторонних глаз, мир нетронутой природы. На Нерли Коровин писал с натуры. «Это была жизнь поразительная тайной прекрасного ощущения. Чудеса созерцания – утра, вечера, ночи, какое-то слияние чистой красоты с ее же тайной гармонией», – пишет автор³⁰⁵. Тут и происходит его встреча с «добродушным сомом».

Спутник мемуариста, «рыбак, охотник, поэт и скиталец» Василий Княжев, вечером чистил рыбу на уху и бросал требуху в воду. «Вдруг два небольших сома подошли к самому берегу, а подальше, – вспоминает рассказчик, – мы увидели огромного сомищу, пуда в два, который лежал на дне неподвижно»³⁰⁶. И далее рисуется портрет сома: «Мы резали куски рыбы

³⁰³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. – С. 441.

³⁰⁴ Там же. – С. 441.

³⁰⁵ Там же. – С. 443.

³⁰⁶ Там же. – С. 443.

и бросали в воду. Сом едва двигался и ел брошенную рыбу. Мы подошли к самой воде. Огромный сом ел из самых рук... Мы были поражены. У него распускались в воде усы, и белые, как бисеринки, глаза чудовища смотрели на нас»³⁰⁷. Сом, с его «добродушной огромной головой» и «лентами плавников», не видел раньше людей и потому не боялся их, ел из рук. И оба, рассказчик и Василий, решили, что ловить этого сома, обманывать его доверие к человеку, никак нельзя.

В этом маленьком рассказе есть и другие примеры удивительного поведения животных.

Тайна природы состоит, по Коровину, не в чем-то метафизическом, а в особой способности взаимопонимания и общения – внерассудочной, невербальной, но интуитивно-верной. Эта способность ярко обнаруживается у животных. В рассказе, так и озаглавленном «Тайна», Коровин приводит несколько случаев такого интуитивного понимания животным другого, в том числе и человека. Только что прозревшие щенки безошибочно ползут к хозяину собаки: «Видишь что, не чудо ли это? (...) И заметьте – они все ко мне, хозяин, значит. Ну-ка, кто им сказал? Вот оно что в жисти есть, какое правильное чудо, а?!» – говорит знакомый охотник Дубинин. И сам Коровин в этом убеждался, когда у его фокса родились щенята: «Увидев меня, они, шатаясь, поползли ко мне, вертя приветливо от радости хвостиками»³⁰⁸. Как-то на речке Нерль он наблюдал, как раки шли к оставленной у лодки рыбе, хотя шли они из притока, расположенного не ниже, а выше по течению, куда запах не мог попасть. Автор задается вопросом: «Откуда раки узнали, что ниже по течению реки есть выброшенная рыба?». После того, как охотники наловили раков для еды, ни один рак больше не пришел, сколько бы рыбы не оставляли: как-то узнали об опасности. У скульптора Павла Трубецкого вместе с собаками жил волк – вегетарианец, как и сам Трубецкий, а фокс Тоби у Коровина отличал из всех

³⁰⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 60бс. – С. 443.

³⁰⁸ Там же.– С. 439.

гостей одного лейтенанта флота, вегетарианца: «И ни к кому так Тоби не ласков, как к нему. Нет ли тут тайны?»³⁰⁹. Вспоминает рассказчик, как в Гурзуфе во время сильного похолодания и снега, пришли к нему в дом дрофы – «печальные и покорные», как монахини. Птицы не пришли в те дома, где их изжарят, но как они узнали, как выбрали именно его дом?

Рассказ передает, прежде всего, впечатление человека: удивление, восхищение, радость от дружеского соприкосновения с миром природы. Рассказчик завершает повествование словами: «Тайна... Мало мы знаем тайн... Если бы мы больше знали тайн, может быть, было лучше на земле»³¹⁰.

Вот еще один небольшой рассказ, в котором речь идет об удивительной тайне природы. В самом начале рассказа «Звери» говорится: «На нашей тайной земле человек – создание подобия господу, мудрый искатель справедливости». Здесь сам рассказчик не задается метафизическими вопросами, а просто передает историю о том, как у него жили еж, баран и заяц – при том, что у него была охотничья собака. «Заяц знал, что его не тронут, он понимал, что эти, так сказать, сговорились жить вместе»³¹¹. В конце рассказа с неодобрением повествуется о том, как приехавшие в гости приятели напугали зайца выстрелом, он убежал в лес, а за ним и баран. Сторож-дед рассказывал: «Вот что чудно-то, проснулся я – чуть свет. Гляжу, а из мохового-то болота, вона тама, заяц-то прыгает, к нам идет. А за ним баран. Дивно ведь это. Подумай, зверь лесной, а дорогу к дому помнит, ведет за собой барана...»³¹².

Эти маленькие рассказы вписываются в определенную жанровую традицию «охотничьего/рыбацкого рассказа». Как и охотничий рассказ, повествование о рыбной ловле довольно быстро перестает быть в русской литературе самостоятельным жанром. «Хотя еще в 40–50-е годы XIX века он сформировался как жанр и приобрел популярность в России. В это же время

³⁰⁹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство. — 1990. – 606с.– С. 444.

³¹⁰ Там же. – С. 445.

³¹¹ Там же. – С. 445.

³¹² Там же. – С. 448.

определились основные тенденции охотничьего повествования, воплотившиеся в классических произведениях Аксакова и Тургенева, – природоведческий этнографический очерк и, с другой стороны, художественный очерк и рассказ, нередко мало связанные с собственно охотой, но непременно сохраняющие образ повествователя-охотника»³¹³. В конце XIX – начале XX вв. стал чаще входить в другие жанровые образования в качестве сюжетного компонента. Трактовка сюжета каждый раз подчиняется общей задаче автора. Но у Коровина никогда охотничий рассказ не сконцентрирован вокруг добычи, его герой-охотник, как и охотник в «Записках» И. С. Тургенева, внимательно вглядывается в окружающую жизнь. Но, в отличие от «Записок охотника», с их антикрепостническим пафосом, рассказы Коровина посвящены метафизическому вопросу – душе и разуму природы.

Рассказ «Мой Феб» начинается с небольшого, очень грустного рассуждения о том, что память порой хранит незначительные на первый взгляд события, трогательные случаи, доказывающие возможность взаимопонимания и привязанности человека и, казалось бы, неразумного животного. Именно такова история жизни одной из любимых собак Коровина – Феба. Собака оказалась у художника случайно, ее подарил ему ветеринар, которому отдали бездомного пса на усыпление.

А вот выбор имени был predetermined. Пес как будто знал свое имя. Художнику оставалось его только назвать. В рассказе нет портрета собаки как такового. Все, кто видят Феба, отмечают, что «собака отличная», «чудная собака», «отличный пес», «милая собака», «умный собак». Вот каким видит ее будущий хозяин впервые: «Большая собака, кофейно-пегий поинтер. Дивная голова, уши длинные»³¹⁴. Он вспоминает свои первые мысли об этой собаке: «Какая красота, какие глаза!.. Совсем еще молодой пес». Коровин

³¹³ Мельникова, А. В. «Охотничий нарратив» в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // IV Информационная школа молодого ученого: сб. научных трудов. – Екатеринбург: ЦНБ УрО РАН. — 2014. – С. 72.

³¹⁴ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 449.

отмечает не только основные признаки редкой породы, но и «дивные» глаза, которые, как известно, «зеркало души».

М. С. Костюхина отмечает, что становление кинологической культуры в России наиболее интенсивно происходило как раз на рубеже XIX–XX вв.: «В этот период устраивались выставки охотничьих собак (1874), которые станут регулярными, организуются российские общества собаководов (1873, 1886). Расцвет русского собаководства сопровождался изданием кинологических журналов, публиковавших рассказы и очерки из практик охотников и собаководов»³¹⁵. Пойнтеры были большой редкостью для России еще в середине XIX в. Русские аристократы выписывали щенков прямо из Великобритании, в России не было заводчиков. Собаки этой породы были прекрасными компаньонами, и вместе с тем им не было равных на охоте. К сожалению, в послереволюционное время эту породу истребили как «буржуазную».

Ветеринар, отдавая собаку, отмечает ее ум: «Он понимает (...), я люблю собак. Он это чувствует. Хорош пес... молодой».

Неожиданно для Коровина оказывается, что Феб стал золотым медалистом на выставке собак как лучший пойнтер: «Англичане присудили. Они понимают. Но удивляются, что нет у него родословной. Это по-русски. Родословные растеряли, – и Теляковский рассмеялся...»³¹⁶.

Дружба между собакой и художником стала такой тесной, что они абсолютно понимали друг друга без всяких слов и команд, Феб буквально не отходил от хозяина. Но прошли годы, Феб постарел. С особой грустью описывает Коровин прощание со своей удивительной собакой: «А утром – нет Феба. Я вышел и звал его, его не было. И вдруг я увидел у сарая, среди малины что-то белеет. Я подошел: там лежал мертвый Феб». Именно тогда рассказчик ощутил с особой ясностью свое одиночество и покинутость:

³¹⁵ Костюхина, М. С. От Муму до собачки Сони образ собаки в детской литературе и школьном чтении: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. — 350с. С. 12–13.

³¹⁶ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 450.

«Была осень. Я был один». Но осталась память: «Должно быть, Фебушка, ты хотел сказать мне, но не мог – хотел сказать, должно быть, про сердце чистое, про великую дружбу и святую верность»³¹⁷.

Рассказ «Белка» начинается, подобно рассказу «Мой Феб», с грустных рассуждений о том, что жизнь прошла и остались только воспоминания, легкие, исчезающие, но именно они становятся утешением в тяжелые годы жизни на чужбине.

Человек, продавший белку Коровину, с теплотой характеризует ее повадки: «Ручная, брат, белка... Вот до чего ласковая. Спасибо скажешь. Игрунья... От тебя не уйдет. Орешками кормить будешь. А пусти, так она сама прокормится, к тебе придет. Этакой умный зверь, вот подумай, а лесной, дикий. Я ее ведь тут недалеко нашел. Из гнезда ушла маленькая. Знать, мать-то коршун взял. Я люблю с ними заниматься, ну и привыкают. Только дорого, менее красненькой не отдам»³¹⁸. Для Коровина белка сразу становится не просто забавой, а еще одним близким существом: «И он из-за пазухи вынул желтую прехорошенькую белку. Она большими острыми круглыми глазками смотрела на меня».

Прощаясь, крестьянин дает последние наставления по содержанию ручной белки и особо отмечает ту тайну, разгадать которую он не смог: «Эта белка радости много дает. Не поймешь – а вроде как любовь в ей есть. Поверила человеку. Значит, не боится и благодарит».

Белка и художник скоро стали неразлучны. Но в то же время у каждого из них было пространство и для своей жизни: «...утром она выбегала в окно в огромный бор до вечера. “Какая странность, – удивлялся я, – зачем же она возвращается?” Как это странно и как удивляло меня и удивляет сейчас. Она привязалась к человеку какими-то неведомыми законами любви»³¹⁹. Ведь белка могла сбежать, человек не удерживал ее, но она всякий раз

³¹⁷ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с.– С. 452.

³¹⁸ Там же. – С. 453.

³¹⁹ Там же. – С. 454.

возвращалась. И даже спустя год, когда белка все же ушла в лес, она все-таки вернулась попрощаться и показать своих бельчат.

Наверное, справедливо будет сказать, что особенно родственное, теплое отношение Коровина к любому живому существу обусловлено его врожденным «чувством природы», которое проявилось в живописи в создании импрессионистических пейзажей, запечатлевающих полноту мгновения и ликующую радость существования, а в прозе – опору на память, сохранившую счастливые события и дни, дружеские встречи. Коровин почти не рассказывает в воспоминаниях о несчастьях, неудачах, боли и страдании.

Воспоминания Коровина, как уже говорилось выше, тяготеют к разным жанрам, и соотношение изобразительности (описательности) и нарративности будет варьироваться: в очерках о поездках на Север преобладает пейзажность, декоративность, в рассказах об охоте и забавных случаях из прошлого – сюжетность. Обратимся к анализу рассказа «Вечер весны», поскольку в нем присутствуют оба начала: и рассказ о событии на охоте, и описание весеннего леса и неба. Кроме того, этот рассказ – один из немногих, где на первом плане не другие люди, а сам рассказчик, его чувства и мысли. В рассказе переплетаются событийный и психологический типы сюжета. Проследим за их развитием, стараясь уловить специфику прозы, созданной художником-импрессионистом.

В небольшом рассказе можно выделить три части: вечер, утро, снова вечер. Начинается повествование с описания, в котором весенняя природа подчеркнута дана в восприятии повествователя, вся проникнута его чувствами.

«Вечер весны.

Красой зеленой покрывает солнце землю, посыпает ее цветами, но в вечернем сумраке весны, в заре вечерней есть весной какая-то тайная печаль. Я всегда чувствовал в вечер весны грусть глубокую.

Среди серого мелколесья, у склона и ручья, где за сучьями обнаженной ольхи потухала вечерняя заря, где в тишине леса замирают звуки соловьиной песни, я стоял на тяге, в ожидании, когда появится, коркая, вальдшнеп.

Я чувствовал грусть и одиночество. Помню, рядом со мной стояла на тяге знакомая милая женщина, и я чувствовал от нее еще большую тревогу в сердце.

С тяги я шел домой по талой потемневшей в сумраке вечера земле. Передо мной, далеко за мелколесьем, темнела среди больших берез и лип крыша моего дома, и дом мой сливался с печалью вечера. Все кругом было в тишине вечерней. Я вижу, как из дому идет мой дед-сторож, несет кринку молока, и корова стоит у сарая, и все как-то тихо, печально. И глухо в доме у меня»³²⁰.

Грусть, печаль, тишина и сумрак наполняют картину. Никаких событий не происходит (например, не сообщается, была ли удачной охота), герой погружен в себя и в созерцание природы, с которой слит чувствами. И далее мотив печали будет звучать все настойчивее, и в образе круглого месяца («розовый кружок на лиловой мгле ночного неба»), и в запахе весенней мокрой земли. Цветовых деталей немного, потому что и лес еще не одет, и в сумраке вечера цвет растворяется, но есть ощущение пространства, открытого вдаль (за моховым болотом расстилаются леса) и ввысь (к темнеющему небу), «в далях лесов и в месяце – была та же тайная печаль». Очень выразительна тихая мелодика самого текста: обилие инверсий («в заре вечерней», «грусть глубокая», «тишина вечерняя», «дом мой»), однотипность зачинов предложений, что напоминает анафорический повтор («Я чувствую...», «и я чувствовал...», «я шел...», «я вижу...», «Я вхожу...», «почувствовал я...»; «и дом мой...», «и корова...», «и все как-то тихо...», «и глухо»), повторы ключевого слова «печаль». Используется такое специфическое литературное средство, как звукопись (вероятно, как аналог

³²⁰ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 462.

цветового колорита в живописи): аллитерация на звуки [в], [ч] и ассонанс звука [е] («**В**ечер **в**есны», «**в**вечернем сумраке **в**есны, **в**заревечерней **е**сть **в**есной какая-то тайная печаль»).

Повествователь прямо называет свои чувства: «Я чувствую грусть и одиночество». В этом случае даже трудно сказать, являются ли эти чувства пережитыми в прошлом на родине или сейчас, когда пишутся воспоминания, потому что глагол «чувствую» стоит в настоящем времени. И уже в следующем предложении глаголы «возвращаются» в прошедшее время: «стояла», «чувствовал».

Элегическое настроение, казалось бы, не соответствует весеннему пробуждению природы, а одиночество – присутствию «милой женщины». Однако ни разу не использовано местоимение «мы», повествователь ощущает себя слитым с атмосферой вечера, но отдельно от людей, это «чужая молодая женщина», из другого мира: «И почувствовал я, что эта женщина – не что иное, как молчащее любопытство, что жизнь окутывает меня какой-то тревогой людского базара, где обольщение называется любовью, где честь почитают за глупость, а обман за ум, где плутовство и выгода – бытие»³²¹. И только когда запылал огонь в камине, когда повествователь взялся за кисти – фигура женщины показалась уместной деталью картины: «Огонь веселит освещенные стены моей деревенской мастерской, и как красиво блестят золотые с синим фарфоровые вазы, стоящие на окне, за которым видны темные силуэты высоких елей. Все кругом одна симфония весенней ночи: вазы на посинелом окне, темные ели, фигура молодой чужой женщины – все сливается в одно: ночь. И краски, которые я кладу на холст, звучат в разнообразии, и сущность живет в моем очаровании от окружающего молчания ночи»³²². Если фонетическая выразительность слов выступала подобием цветового минорного колорита (сумрак, розовый кружок луны на лиловом фоне), то здесь звучат – краски.

³²¹ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 462.

³²² Там же. – С. 462.

«Тайная печаль» сменяется «очарованием зорь весенних», призраком счастья, надеждой на какую-то небывалую жизнь.

Во второй, условно выделенной нами части, элегизм вечера сменяется мажорным настроением: «А рано утром все было другое. Было радостно»³²³. Много света: «ясное утро», «ее темно-карие глаза пронизывало солнце», «синяя даль» неба с белыми облаками кажется «веселой», «блестящая мыльница», «светлая вода». Повествователь торопится запечатлеть утреннюю красоту и радость: «Надо скорей собрать краски (...) писать эту голубую даль, эти розовые ветви кустов у загородки, березы, за которыми так потонула в весенних ветвях калитка сада». Однако гостя не понимает, зачем так много работать, разве художник рассчитывает получить награду? Пусть не деньги, но, например, любовь? И тут художник признается, что хотя некоторым и нравятся его картины, но он всегда чувствовал себя немного «отверженным», не таким, как все: «Я даже привык быть как-то всегда в чем-то виноватым». Его упрекают за выбор пейзажей для картин, многие поучают, что и как надо писать красками – то есть он не отвечает ожиданиям публики: «Я уже привык, что я не такой, как нужно. И никаких наград и любовей я не жду»³²⁴. Гостя упрекает его за надуманную внутреннюю сложность, говорит, что нужно просто брать от жизни то, что она дает. И повествователь раздумывает, что, действительно, так, наверное, и надо жить. Вместе с тем, нарастает его отчуждение от людей. Приехал муж женщины, с ним его приятель. Он профессор, оба говорят громко и самоуверенно, их образы несколько карикатурны (один высокий и худой блондин, другой низенький и плотный брюнет). Эпизод во время чаепития еще более резко разводит приехавших и художника. Гости недовольны тем, что собака хозяина положила голову на колени одному из них – дескать, она пачкает брюки, она дурно воспитана, надо наказывать ее арапником. На что художник отвечает, что он никогда не бьет собаку арапником, потому что

³²³ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с – С. 463.

³²⁴ Там же. – С. 464.

«собака самое тактичное и верное, благороднейшее существо на земле». И повествователь думает: «Какие они другие люди».

Вечером все идут на тягу. В этой заключительной части рассказа описаний природы почти нет. Мужчины остались на склоне холма, рассказчик отправился вниз, на край болота. Женщина пошла с ним, видимо, надеясь продолжить разговор. Она недовольна, что художник взял с собой собаку, а собака, казалось бы, не очень одобряет поведение хозяина: когда художник сел рядом с женщиной, Польшон «подошел ко мне близко и смотрел на меня желтыми глазами»³²⁵. Нарастающую неловкость разрядил выстрел художника, подстрелившего вальдшнепа, женщина вскрикнула. И тут же раздался в лесу «невероятный, чудовищный крик», напугавший всех и положивший конец охоте. Это кричал, чуя весну, лось. И только охотник Герасим, крестьянин и приятель художника, сказал, хитро улыбаясь: «Это тебя волк стращал... Не будешь больше с чужой барынькой на тягу-то ходить»³²⁶.

Рассказ, начавшись тишиной, завершился «страшным и непонятным звериным криком». Словно сама природа предостерегает героя от опрометчивого соблазна, знаменует собой ту исконную, могучую и грозную силу пола, тот Эрос, который так противоположен тихой красоте природы, ее гармонии и свету – тому, что так вдохновляло художника Коровина.

В рассказе противопоставлены самодостаточный мир природы, прекрасной и грозной одновременно, и пошлый мир людей. Коровин поклонник красоты, и милая женщина несет на себе отблеск прекрасного, что особенно заметно в сцене утреннего умывания, когда в глазах женщины отражается солнце. Но она остается чужой, а слова ее свидетельствуют о душевной нечуткости. В какой-то степени, в рассказе чувствуется влияние софиологии В. С. Соловьева, корни учения которого о Вечной Женственности как душе Всеединого уходят и к католическому

³²⁵ Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 60бс. – С. 465.

³²⁶ Там же. – С. 465.

средневековью, и восточно-христианской софиологии³²⁷. Общей с мифотворчеством Серебряного века является и мысль о том, что Душа мира, становясь пленницей земного мира, искажается в демонического двойника. В героине рассказа нет ничего демонического и таинственного, это заурядная женщина, пусть и милая. А. Ханзен-Лёве пишет, что «зло» и «ничто» «обнаруживает себя не в моменты эксцессов, великих событий и трагических катастроф, а в мелочах повседневной жизни, в банальностях быта. Серединная позиция “ничто” связывает эту категорию с усредненностью и посредственностью...»³²⁸. Вот этой посредственности, банальности нет в природе, где есть красота и тайна, радость жизни.

Для того, чтобы осмыслить специфику прозы именно художника, обратимся к сравнению «Вечера весны» с лирическими миниатюрами авторов, не бывших профессиональными художниками. И. А. Бунин знаменит своими описания природы, импрессионизмом поэтики. Однако уже в юности Бунин восклицал: «Нет, не пейзаж влечет меня / Не краски жадный взор подметит, / А то, что в этих красках светит: / Любовь и радость бытия»³²⁹. У Бунина есть ранний лирический рассказ – воспоминание о своем детстве, это рассказ «В деревне» (1897). Бунин никогда не включал его в собрание своих произведений, видимо, считая слишком незрелым. Мальчик, приезжая на рождественские каникулы в деревню, остро чувствует прелесть родной природы (сливаются зрительные, слуховые, тактильные, одорические ощущения) и замечает самые первые признаки ранней весны: «И весь праздник проходил у меня в этом очаровании солнечными днями, в светлых грезах о близкой весне»³³⁰. Перволичное повествование и обилие картин природы сближают маленький рассказ с лирической прозой, тем более что событийного сюжета, фактически, нет, но отчетливо движение чувства,

³²⁷ Ханзен-Лёве, А. Статья А. Блока «Дитя Гоголя» // Acta Slavica Estonica VII. Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. – Тарту. Издательство Тартуского университета. 2015. – 269с. С. 9.

³²⁸ Там же. – С. 28.

³²⁹ Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. – М.: Правда, 1956. – 455 с.

³³⁰ Бунин, И. А. В деревне // Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2: Повести и рассказы. 1890–1909. М.: Художественная литература, 1965–1967. – 621с. С. 388.

настроения. Носителем лирического переживания становится пейзаж. С импрессионизмом поэтику Бунина роднит внимание к постоянным изменениям в жизни природы, создание общего колорита картины, игры света и тени, оттенков, установка на сиюминутное настроение. Движение в пространстве сливается с движением времени. Приведем примеры.

«В декабре погода, по большей части, суровая, серая. Рассветает медленно, город с утра тонет в сизом, морозном тумане, а деревья одеты густым инеем сиреневого цвета; солнца целый день не видно, и только вечером замечаешь след его, потому что долго и угрюмо рдеет мутно-красная заря в тяжелой мгле на западе...»;

«Поезд быстро бежит среди ровных снежных полей, вагон озарен утренним солнцем. Белый дым волнующимися клубами плывет перед окнами, плавно упадает и стелется по снегу около дороги, а по вагону ходят широкие тени. Свет солнца от этого то будто меркнет, то снова врывается в окна яркими, янтарными полосами...»;

«А между тем уже догорает короткий день; встали лиловые тучки с запада, солнце ушло в них, и наступает тихий, зимний вечер. Над посиневшими снегами залегает к востоку морозная мгла ночи. Сливается с нею вдали снежная дорога, и мертвое молчание царит над степью»;

«В больших комнатах нашего старинного дома с утра всегда стоял синий полусумрак. Это оттого, что дом был окружен садом, а стекла окон сверху донизу зарисовал мороз серебряными пальмовыми листьями, перламутровыми, узорчатыми папоротниками»;

«Резкий, морозный воздух так и охватит всего, когда выйдешь из дому. За садом еще холодно краснеет заря. Солнце только что выкатилось огнистым шаром из-за снежного поля; но вся картина села уже сверкает яркими и удивительно нежными, чистыми красками северного утра. Клубы

дыма алеют и медленно расходятся над белыми крышами. Сад – в серебряном инее...»³³¹.

Изобразительность щедрая, даже использовано слово «картина». Но в этой бунинской миниатюре важна не сама по себе природа, а ощущения ребенка, его радость и счастье жить, этот настрой определяет атмосферу пейзажа, выполняющего служебную функцию – выразить переживание вовне. Однонаправленное движение времени оптимистично воспринимается в детстве (скоро весна!), но у зрелого Бунина память будет трактоваться как сила, освобождающая от времени, его энтропийной, необратимой силы, уносящей жизнь. Юрий Мальцев пишет, что «выход из времени», «освобождение от времени» достигается Буниным благодаря памяти: «Память (но не воспоминания, конечно, – разница здесь существенна) – это застывшее, увековеченное и неподвижное бытие, это – вечное настоящее <...> Это уже не историческое прошлое, а прошлое, ушедшее на метаисторическую глубину...»³³². А вот в рассказе Коровина состояние природы более властно определяет настроение героя («в весеннем вечере грусть кладбища» – но солнечным утром «все было другое», «радостно»), рассказ воссоздает именно воспоминания о том, что осталось в прошлом.

Второй пример для сопоставления – лирико-философская миниатюра М. М. Пришвина «Тяга», входящая в лирическую поэму в прозе «Фацелия» (1940). А. В. Минакова пишет, что «словесно изображенное молодым писателем важно и интересно не само по себе, а потому что перед читателем открывается автор – художник-импрессионист, писатель-композитор, благодаря которому перед нами предстает не только та или иная картина природы, а образ переживания увиденного»; «М. М. Пришвин смотрит на мир глазами художника-живописца; все его произведения представляют собой единый текст, призванный постичь тайны природы, человеческого

³³¹Бунин, И. А. В деревне // Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2: Повести и рассказы. 1890–1909. – М.: Художественная литература, 1965–1967. 621с. – С.527

³³² Мальцев, Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. – М.: Посев, 1994. 432с. – С. 12.

бытия»³³³. Не только мировосприятие (стремление постичь тайны природы), но даже и сюжетная ситуация перекликается в пришвинской миниатюре с рассказом Коровина: повествователь вспоминает, как стоял весной на тяге, но вальдшнеп не прилетел – «И она не пришла». Эта поэма о несбывшейся юношеской любви, а героиня, названная Фацелией (символом ее выступает ярко-синий цвет, цвет мечты), становится для героя образом идеальной женственности, к которой нет вожделения, но есть только любование, есть только внутренний интерес, но нет «бытового внимания». И то, что имя взято из мира природы (фацелия – декоративное травянистое растение, медонос), указывает на родственное отношение героя к этому миру. Жорж Нива отмечает, сравнивая Пришвина с С. Аксаковым: «...пришвинское ощущение природы иное: в его произведениях природа становится единственным героем, а человек – это только ее часть; мы имеем дело с природой, увиденной, так сказать, ее собственными глазами...»³³⁴. Для Пришвина природа не служила ни фоном для событий, ни проекцией душевных настроений или метафизических видений³³⁵.

Однако в «Фацелии» эпизод на охоте стал предлогом для рассуждений повествователя. Да, герою жаль, что он некогда подменил поэтической мечтой своей юности подлинную любовь человеческую³³⁶. Но теперь он понимает, что из этого сложилось счастье его жизни: образ женщины с годами исчез, а чувство осталось и обратилось с родственным вниманием на весь мир. Герой счастлив и хотел бы, чтобы счастливы были и все другие. Литература сохраняет его собственную жизнь, и герой советует читателям: «...попробуй-ка, забудь свои неудачи в любви и перенеси чувство в слово, и у тебя непременно будут читатели»³³⁷. По Пришвину, красота объединяет растительный, животный и человеческий мир, сливает индивидуальную

³³³ Минакова, А. В. Семантика этюдности в прозе М. М. Пришвина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1. [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21233> (дата обращения: 02.04.2024).

³³⁴ История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1995. – 703с. С. 314.

³³⁵ Там же. – С. 318.

³³⁶ Пришвин, М. М. Весна света: Избранное. – М.: Молодая гвардия, 1955. – 670 с. — С. 209.

³³⁷ Там же. – С. 209.

жизнь с Всеединым. Вместе с тем, можно заметить два отличия «чувства природы» у Пришвина и Коровина: во-первых, у Пришвина природа увидена «глазами самой природы», тогда как Коровин выражает свое ощущение природы, и в этом близок бунинской изобразительности; во-вторых, у Пришвина наблюдаемое становится импульсом к творчеству, как и у Коровина, однако Коровин творит не для зрителя, а потому, что не может не выражать на холсте радость природной жизни, он вовсе не думает о публике, не мечтает об объединении людей, более того, в «Весеннем вечере» ясно выражена мысль о художнике – отверженном. У Коровина нет и философских идей Пришвина, рассчитанных на сотворчество, интеллектуальный отклик читателя. О.Н. Денисова, исследуя метафизику любви в творчестве Пришвина, обнаруживает в «Фацелии» ряд образов-мифологем (пустыня, черная бездна, росстани и др.)³³⁸. Коровин не философствует, а отдается самому процессу творчества («Надо скорей собрать краски, думаю я, писать эту голубую даль, эти розовые ветви кустов...»).

В творчестве Коровина мы отметили артистизм как самую общую черту, характеризующую его личность, картины и литературные произведения. В этом отношении его позиция сближается с позицией сторонников «артистического» направления в русской литературе (оппонентов идеи «тенденциозного» искусства). Л. Я. Гинзбург анализирует мемуары П.В. Анненкова, посвященные Гоголю, и подчеркивает мысль мемуариста о том, что «первичными двигателями, приводящими в движение сложный психический механизм» у Гоголя были «воля к творчеству и социальная потребность в реализации своих творений»³³⁹. Это же можно сказать и о Коровине.

³³⁸ Денисова, О. Н. Метафизика любви в дневниковом и художественном дискурсе М. М. Пришвина: автореф. ... канд. филолог. наук. – Елец, 2015. – 21 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://cheloveknauka.com/metafizika-lyubvi-v-dnevnikovom-i-hudozhestvennom-diskurse-m-m-prishvina> (дата обращения 03.04. 2024).

³³⁹ Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. – Ленинград. Художественная литература. — 1977. – 701с. С. 100.

Артистизм определяет органическую связь между всеми отдельными приемами, используемыми Коровиным. Артистизм, кажется, самая яркая черта таланта Коровина, он проявлялся в умении легко и непринужденно делать трудное дело, получая удовольствие.

Категория артистизма рассматривается в эстетике, при этом нередко её связывают с игровой установкой автора и/или театрализацией³⁴⁰. Такой компонент есть в прозе Коровина: он декоратор и театральный художник, поэтому описания русского Севера или Испании, портреты Шляпина демонстрируют именно эту составляющую мировосприятия художника. Элемент игры чувствуется в забавных историях («байках») о проделках студентов Училища живописи, ваяния и зодчества, в рассказах о рыбной ловле или охоте, в воспоминаниях о дачных розыгрышах. Современники характеризуют Коровина как дружелюбного, открытого человека, прекрасного рассказчика «историй». Однако артистизм – более глубокое понятие, сошлемся хотя бы на концепцию «человека-артиста», высказанную Ф. Ницше и оказавшую влияние на размышления Блока о культуре и цивилизации. Е. В. Романова видит в артистизме не только высокий уровень профессионального мастерства, но и эстетическую форму самовыражения личности, а именно – способность эстетизировать (поэтизировать) реальность³⁴¹. Наиболее подходящим к творческой индивидуальности Коровина представляется то определение артистизма, которое предложил Готфрид Бенн: «Посредственный эстетик связывает с ним представление о поверхностности, потехе, легкой музе, но также и об игре и об отсутствии какой бы то ни было трансценденции. На самом же деле это понятие чудовищно серьезное и основополагающее. Артистизм – это попытка искусства внутри всеобщего распада содержаний переживать самое себя как содержание и из этого переживания создать новый стиль, это попытка

³⁴⁰ См. напр.: Бажанова, Р. К. Феномен артистизма: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Казань, 2003. – 17 с.

³⁴¹ Романова, Е. В. Основные параметры артистизма // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2 (40) – С. 90.

противопоставить всеобщему отрицанию ценностей новую трансценденцию— трансценденцию творческого наслаждения»³⁴².

Чтобы понять эту «трансценденцию» артистизма в прозе Коровина, следует еще раз обратиться к соотношению и функциям изобразительности и нарративности. В историю искусства Коровин вошел, как уже упоминалось, с репутацией первого русского импрессиониста. Суть импрессионизма заключается в переориентации художников с предмета изображения на цвет, т.е. материал живописи становится и главным содержанием картины. О сути пейзажного подхода в живописи писал, например, А. А. Федоров-Давыдов в работе 1929 г. «Природа стиля»: «Новый стиль в пейзаже начался с того, что можно было бы назвать “самоопределением”. В предшествовавшей живописи “идейного реализма” господство “литературности”, то есть собственно жанровой изобразительности, заставляло и в пейзаже ценить прежде всего самый мотив изображения. Пейзаж оценивался по степени интересности мотива (...) Теперь мотив постепенно начинает утрачивать свою ценность»³⁴³. Новой чертой в живописи стало отсутствие событийного момента, фабульности³⁴⁴.

В прозе Коровина, напротив, наряду с описательным (пейзажным) компонентом присутствует и сюжетный. Автор выступает в роли нарратора. Литературная грань творчества («литературность»), за отсутствие которой в живописи как раз и попрекали Коровина, понадобилась не только в качестве утешительного способа погрузиться в воспоминания, будучи в эмиграции, она нужна Коровину и для более полного выражения своего художнического кредо. Именно в охотничьих рассказах он наиболее отчетливо говорит о той тайне природы, которая скрыта за визуально-чувственной стороной, и эта тайна сродни тайне художнического дара. Например, совершенно непонятно, вспоминает Коровин, как Шаляпин, никогда не зубря роли, репетируя

³⁴² Бенн, Г. Проблемы лирики // Вопросы литературы. – 1991. – № 7. – С. 137.

³⁴³ Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство // Статьи и очерки. – М: Искусство., 1975. – 739 с. – С. 128.

³⁴⁴ Там же. – С. 135.

вполсилы, вдруг во время спектакля буквально преображался. Сам Коровин кладет краски на холст, не рассуждая, а подчиняясь художническому инстинкту, стремясь запечатлеть ускользающую красоту неба, воды, игры света и цвета. Тайна природы состоит, по Коровину, не в чем-то метафизическом, а в особой способности взаимопонимания и общения – внерассудочному, невербальному, но интуитивно-верному. Эта способность ярко обнаруживается у животных.

Сформулировать эту мысль о «тайной» гармонии мироустройства, единстве всего живого возможно только словами. Получается, на первый взгляд, парадоксально: чем больше нарративности в повествовании, тем полнее выражается интуиция тайной мудрости природы, которая, собственно, и вдохновляла Коровина-художника, но которая не могла быть выражена только живописными средствами. На картинах Коровина и в его словесных пейзажах через отказ от локального цвета в пользу общего колорита картины, передачу состояния атмосферы, ветра, обобщенности деталей, эффектам освещения, «куливному» построению пространства создается такой образ природы, где все взаимодействуем со всем, слито в едином пейзаже, «здесь» и «теперь». Но идею гармонизирующей, животворящей силы красоты мира он стремится передать словами. Вместе с тем, формулировать словами суть тайны мира Коровин не берется. Радость жизни, запечатленная в его картинах, без слов выражает эту невыразимую логически «тайну».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Воспоминания К. Коровина, исследованные с целью выявления специфики *прозы художника*, позволяют сделать следующие выводы.

Константин Коровин – живописец и театральный художник, что определило, прежде всего, содержание его воспоминаний: учителя-наставники и друзья-художники, поездки, связанные с подготовкой материалов для декораций и сценических костюмов, летний отдых – не столько рыбалка и охота, сколько работа на пленэре. Социальные и политические аспекты мало проявлены в воспоминаниях, как и перипетии личной жизни. Служение искусству – главное предназначение в жизни Коровина.

Исследуя автобиографическую прозу Бенуа, Добужинского, Коровина, об этом пишет А. В. Галькова³⁴⁵. Д. А. Скобелев, обратившийся к прозе Юрия Анненкова и выявивший «специфику взгляда художника на мир с позиции философии творчества, авторские размышления над проблемой взаимодействия искусства и личности, искусства и общества»³⁴⁶. В прозе художников значителен удельный вес компонентов изобразительности (пейзаж, портрет, интерьер, экфрасис), поэтика которых перекликается с соответствующей живописной или графической техникой авторов. А. В. Галькова приходит к выводу о том, что в автобиографической прозе выстраивается миф о художнике.

Помимо этих типологических особенностей *прозы художника* в каждом конкретном случае проявляется авторская индивидуальность. А. Н. Бенуа, согласно выводам А. В. Гальковой, сосредоточен на обработке исторического материала, хронотоп в его автобиографической прозе сочетает реальные и сновидческие, фантастические миры, портреты его работы выражают дух культурной эпохи. Основной предмет изображения

³⁴⁵Галькова, А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции: М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. –Томск, 2018. – 254 с. – С. 8.

³⁴⁶ Скобелев, Д. А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова: на материале художественных и публицистических произведений: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2009. – С. 162–172.

М. В. Добужинского – Петербург как произведение искусства, городской хронотоп воспринят сквозь призму «Петербургского текста» в русской литературе, для портретных работ художника характерна «театрализация». Коровин в «Моей жизни» выражает национально-исторический миф о России, передает национальный колорит старой Москвы.

Но если посмотреть более широко на прозу Коровина, на очерки и рассказы, на книгу о Шаляпине, то можно заметить другие характерные особенности. Предмет изображения может быть разным: история путешествий, воспоминания о работе над портретом «Испанки», облик Шаляпина, воспоминания об учителях и друзьях-художниках, «охотничьи» рассказы. Везде на первом плане оказывается не объект и не субъект творчества, а сам творческий процесс, приносящий огромную радость творящему. Это его способ существования, смысл его жизни, потому так скупое на страницах воспоминаний раскрывается «житейская биография» Коровина и не преследуются внехудожественные цели (например, полемика, просветительство, работа памяти, идейно-философский комплекс).

Воспоминания Коровина выросли из его устных рассказов, они лаконичны и фрагментарны, группируются, в основном, по тематическому принципу (воспоминания о детстве и юности, путешествие на Север, случаи на охоте...). Соответственно, избираются жанры небольшого объема: очерки, заметки, рассказ остро событийный или лирический), только книга о Шаляпине охватывает большой временной период, складывается в повествование о жизни артиста, но и она состоит из отдельных фрагментов-воспоминаний. Помимо общей тенденции литературного процесса (на рубеже XIX–XX вв. большая романная форма отходит на второй план, доминирует в прозе жанр рассказа), сказывается, вероятно, и художническая установка на импрессионизм, стремление схватить и передать яркие моменты бытия.

При несомненном автобиографизме воспоминаний на первом плане оказывает не сам автор, а другие люди или события, запомнившиеся

разговоры, домашние питомцы. И вся россыпь воспоминаний так или иначе касается профессиональной деятельности художника. Воспоминания не только утешают постаревшего Коровина-эмигранта, не только сохраняют для будущего аромат и подробности расцвета русского модернизма, но и служат способом саморефлексии, самооценки собственных эстетических принципов и своего места в искусстве, тем более что между мемуаристом и его же образом в прошлом существует определенная дистанция. На фоне преобладания чувства «чрезвычайности» и катастрофичности, характерного для большинства писателей и художников того времени, Коровин отличался жизнелюбием, вдохновлялся красотой и цветением жизни, ее гармонией и вечным круговоротом. Общий тон его воспоминаний неизменно добрый, он иногда иронизирует, но никогда не осуждает и не клеймит.

Ориентация на красоту и добро в отражении действительности проявлялась и в живописи, и в прозе Коровина. Важнейшей эстетической и поведенческой категорией для него служил артистизм, и в этом он соответствовал характерному для модернизма панэстетизму. Но в отличие от многих других модернистов, он сохранял твердые этические критерии, не демонизировал и не мистифицировал прекрасное.

Установка на «живую жизнь» (если использовать выражение В.В. Вересаева), созвучная задачам импрессионизма, обусловила широкое использование пейзажа в прозе Коровина. Пейзажная изобразительность в прозе Коровина аналогична его живописным полотнам: точность времени года и суток, постоянный поток изменений оттенков цвета, силы ветра, освещенности, игра света и тени, эмоциональная насыщенность. Импрессионизм стиля пейзажных описаний мы проследили на очерках, рисующих картины Крайнего Севера. В описаниях внешности персонажей чувствуется взгляд портретиста или театрального художника по костюмам, что особенно очевидно в литературном портрете Шаляпина.

Однако суть не только в перенесении приемов одного вида искусства в другой, не менее важны и различия видов искусства, визуального и

вербального, соотношение изобразительности и нарративности. Анализ показал, что изменение цветового колорита изображения может становиться способом развития лирического сюжета, не совпадающего с сюжетом событийным (рассказ «Мороз», отчасти – рассказ «Вечер весны»). В свою очередь, рассказ о написании картины разворачивается в автоэпиграфике (очерк «Испания»). В рассказах из «охотничьего» цикла преобладает событийность, изобразительность отходит на второй план, но нарратив высвечивает как раз те «тайны» природы, которые привлекали и Коровина-пейзажиста. В случае Коровина живопись и литература дополняют друга, поскольку и та, и другая – виды искусства.

Наше исследование далеко не исчерпало всех аспектов явления *проза художника*. В перспективе дальнейшего изучения – сопоставление прозы Коровина с прозой других художников его времени, что позволит установить некие общие закономерности, помимо своеобразия творческих индивидуальностей. Сравнительно-типологический подход будет продуктивен и при соотношении мемуарной прозы художников с новейшими тенденциями взаимодействия литературы и изобразительного искусства (арт-книги, визуальная и видеопэзия, графический роман, визуальная новелла и другие).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Рисунок 1 — Константин Коровин «Зима в Лапландии» (1894). Дерево, масло. 23,5 x 33 см Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия. С. 178
2. Рисунок 2 — Константин Коровин «Зимой» (1894). Холст на картоне, масло. 37,3 x 52,7см Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия. С. 179
3. Рисунок 3 —Константин Коровин «Зимний пейзаж» (1930-е). Холст, масло. Дом-музей Ф.И. Шаляпина, Москва, Россия. С. 180
4. Рисунок 4 —Константин Коровин «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1888-1889). Холст, масло. 62 x 39 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия. С. 180
5. Рисунок 5 — Константин Коровин «Портрет Ф.И. Шаляпина» (1905). Холст, масло. 65x46,1 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Россия. С. 181
6. Рисунок 6 — Константин Коровин. «Портрет артиста Ф.И. Шаляпина» (1911). Холст, масло. 65 x 81см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия. С. 182
7. Рисунок 7 — Портрет Ф.И. Шаляпина. (1921). Холст, масло. 88 x 66,5 см. ГЦММК им. Глинки. Москва, Россия. С. 183

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
2. Альфонсов, В. Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. – Ленинград: Советский писатель [Ленингр. отд.], 1966. – 243 с.
3. Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Политика. – М.: Мысль, 1983. – 830 с.
4. Атрощенко, О. Д. «Живопись, похожая на музыку». К проблеме творческого метода Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, 2019. – С. 13–30.
5. Бадаев, А. Ф., Казарин, Ю. В. Поэтическая графика. – Екатеринбург: ИД «Союз писателей», 2007. – 188 с.
6. Бажанова, Р. К. Феномен артистизма: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Казань, 2003. – 17 с.
7. Байцак, М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова: дис. ... канд. филолог. наук. – Омск, 2009. – 175 с.
8. Бакст, Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. Кн. 1. Статьи. Роман. Либретто. М.: Искусство-XXI век, 2012а. – 403 с.
9. Бакст, Л. С. Моя душа открыта: в 2 кн. Кн. 2. Письма. М.: Искусство-XXI век, 2012б. – 351 с.
10. Барахов, В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). – Ленинград: Наука, 1985. – 312 с.
11. Барковская, Н. В. Поколение «застоя» в книгах Э. Кочергина «Ангелова кукла» и В. Любарова «Праздник без повода» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2016. – Т. 18. – № 4 (157). – С. 139–153. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.urfu.ru/index.php/Izvestia2/article/view/2207> (дата обращения: 03.04.2024).

12. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.
13. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
14. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М.: Советская Россия, 1979. – 300 с.
15. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 234–407.
16. Безатосная, О.М. Образ России в воспоминаниях К.А. Коровина «То было давно... там... в России...» // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2017. – № 4(27). – С. 48-52
17. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7. Статьи и рецензии. 1843–1845. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 740 с.
18. Белый, А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
19. Бенн, Г. Проблемы лирики // Вопросы литературы. – 1991. – № 7. – С. 133–164.
20. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира Искусства». – Ленинград: Комитет популяризации художественных изданий при гос. академии истории материальной культуры, 1928. – 56 с.
21. Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916. – М.: Захаров, 2016а. – 560 с.
22. Бенуа, А. Н. Дневник. 1916–1918. – М.: Захаров, 2016б. – 768 с.
23. Бенуа, А. Н. Дневник. 1918–1924. – М.: Захаров, 2016в. – 816 с.
24. Бенуа, А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. Т. 1. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955а. – 409 с.
25. Бенуа, А. Н. Жизнь художника: воспоминания: в 2 т. Т. 2. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955б. – 404 с.
26. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. – М.: Наука, 1980. – Кн. 1–3. – 1980. – 711 с.; Кн. 4, 5. – 1980. – 743 с.

27. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 1. – М.: Захаров, 2005а. – 910 с.
28. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 2 кн. Кн. 2. – М.: Захаров, 2005б. – 1545 с.
29. Бенуа, А. Н. Александр Бенуа размышляет... / Подгот. изд., вступ. статья и коммент. И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. – М.: Сов. художник, 1968. – 749 с.
30. Бергсон, А. Материя и память (1896). [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/bergson_a/text_1896_matiere_et_memoire.shtml (дата обращения: 12.09.2024).
31. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. – 320 с.
32. Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе. На материале худож. прозы первой половины XIX в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. – Пермь, 1995. – 165 с.
33. Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе. На материале художественной прозы первой половины XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Пермский ун-т. – Москва, 1996. – 22 с.
34. Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.
35. Бочкарева, Н. С. Функции экфрасиса в романе Р. Чандлера «Глубокий сон» // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь, 2012. – С. 226–231.
36. Бочкарева, Н. С. Художник и его модель в повести Л. Улицкой «Сонечка» и в рассказе А. С. Байетт «Ламия в Севеннах» // Мировая литература в контексте культуры. – 2014. – № 4 (9). – С.142–148.
37. Бочкарева, Н. С. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского

- университета. Российская и зарубежная филология. – 2015. – Вып. 3 (31). – С.105–122.
38. Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. – М.: Правда, 1956. – 455 с.
39. Бунин, И. А. В деревне // Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2: Повести и рассказы. 1890–1909. – М.: Художественная литература, 1965–1967. – 527 с.
40. Васнецов, В. А. Страницы прошлого. Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. – Ленинград, 1976. – 196 с.
41. Веревкина, М. В. Письма к неизвестному. – М.: Искусство — XXI век. — 2011. – 243 с.
42. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. [Электронный ресурс]. URL: https://frs.ucoz.ru/_ld/0/31_Wipper_B_R_vved.pdf (дата обращения: 12.09.2024).
43. Власов, В. Г. Стиль // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. IX. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – С. 460
44. Власова, Р. И. Константин Коровин: творчество. – Ленинград, Художник РСФСР, 1969. – 196 с.
45. Волошина, И. Левитан: художник, который не вынес света // Фома. – 2014. – ноябрь. – №11 (139). – С. 78– 85. [Электронный ресурс]. URL: http://www.intelros.ru/pdf/Foma/2014_11/5.pdf (дата обращения: 12.09.2024).
46. Воробьева, Л.В. Синтез документального и художественного в мемуарной прозе К.А. Коровина («Шаляпин. Встречи и совместная жизнь») // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2019. — №20, С.23–34.
47. Воробьева-Стебельская, М. Б. Моя жизнь с художниками «Улья»: мемуары. – М.: Искусство — XXI век, 2004. – 290 с.

48. Вострикова А. В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. – М., 2007. – 214 с.
49. Галанов, Б. Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М.: Советский писатель. 1974. – 343 с.
50. Галькова, А. В. Особенности эстетической рефлексии в автобиографии К. А. Коровина «Моя жизнь» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – Вып. 10-1. – С. 15–19. [Электронный ресурс]. URL: <https://philology-journal.ru/article/phil20172203/fulltext> (дата обращения: 12.09.2024).
51. Галькова, А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции: М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Томск, 2018. – 254 с.
52. Гафурова, А. З. Функции экфрасиса в русской литературе // Ученый XXI века. – 2021. – №10 (81). – С. 26–27.
53. Геворкян, А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
54. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
55. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. – Ленинград, Художественная литература. — 1977. – 412 с.
56. Гиршман, М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева // Литературоведческий сборник: творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. – Вып. 15–16. – Донецк, 2003. – С. 6–15.
57. Голибжонова Х. «Литература и живопись» // Academic research in educational sciences. – 2024. – номер CSPU Conference 1. – Part 2. – Т. 5.

- С. 880–883. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literatura-i-zhivopis> (дата обращения: 30.01.2025).
58. Головин, А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Ленинград; Москва, Искусство. — 1960. – 388 с.
59. Гусарова, А. П. «Мое пение за жизнь, за радость...» Живопись Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея. — 2019. – 400 с.
60. Гусарова, А. П. Константин Коровин: путь художника: художник и время. – М.: Советский художник, — 1990. – 239 с.
61. Гуфарова, А. З. Основные функции экфрасиса в русской литературе // Ученый XXI века. – 2021.– № 10 (81). – С. 26–27.
62. Давтян, Л. «Маленькая странность» Константина Коровина // Иные берега. – 2011. – № 4 (24). – С. 55–69.
63. Деготь, Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. – 2002. – № 6 (7). – [Электронный ресурс]. URL: <https://strana-oz.ru/2002/6/prostranstvennyye-kody-russkosti-v-iskusstve-xix-veka> (дата обращения 03.04. 2024).
64. Денисова, О. Н. Метафизика любви в дневниковом и художественном дискурсе М. М. Пришвина: автореф. ... канд. филол. наук. – Елец, 2015. – 21 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://cheloveknauka.com/metafizika-lyubvi-v-dnevnikovom-i-hudozhestvennom-diskurse-m-m-prishvina> (дата обращения 03.04. 2024).
65. Дёринг-Смирнова, И. Р., Смирнов, И. П. Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). – Salzburg, Institut für Slawistik. 1982 // И. П. Смирнов Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – С. 11–196.
66. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.

67. Дмитриенко, О. А. О взаимодействии изобразительного искусства и литературы в художественном мире Набокова // Гуманитарный вектор. Сер. Филология, востоковедение. – 2013. – № 4 (36). – С. 47–52.
68. Добужинский, М. В. Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – С. 321–365.
69. Дурылин, С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Молодая гвардия, — 2004. – 540 с.
70. Есаулов, И. А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Проблемы исторической поэтики. –2001. –№ 6 – С. 45–56. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekfrasis-v-russkoj-literature-novogo-vremeni-kartina-i-ikona> (дата обращения: 29.01.2025).
71. Женнет, Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. Т. 2. – М: Изд. им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
72. Жиличева, Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография. – Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.
73. Житенёв, А. А. «Книга поэта» как «книга художника»: IMAGO Д. Дмитриева // Филологический класс. – 2020. – № 2. – С. 192–203. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-poeta-kak-kniga-hudozhnika-imag-o-d-dmitrieva/viewer> (дата обращения: 29.01.2025).
74. Жуковский, В. А. Невыразимое (Отрывок) // Русская поэзия XIX – начала XX в. – М.: Художественная литература. — 1987. – С. 78–79.
75. Закс, Л. А. Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2003. – С. 9–28.
76. Захарова, В. Т. Импрессионизм в русской прозе Серебряного века: монография / В. Т. Захарова ; М-во образования и науки Российской Федерации, ФГБОУ ВПО "Нижегородский гос. пед. ун-т им. Козьмы Минина". - Нижний Новгород : НГПУ им. К. Минина, 2012. - 271 с.

77. Зенкин, С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистратуры и аспирантуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 362 с.
78. Зильберштейн, И. С., Самков, В. А. О Константине Коровине – писателе // Константин Коровин вспоминает... – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606с. С. 3–22.
79. Зобов, Р. А., Мостепаненко, А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград. Наука, 1974. – С. 11–25.
80. Иванова, Е. И. Повествователь и автобиографический герой в «Траве забвенья» В. Катаева // Известия Воронежского государств. пед. ин-та. – Воронеж, 1972. – Т. 125. – 144 с.
81. История русской живописи: 70-е годы XIX века / [Е. Матвеева]. – М.: Белый город, — 2007. – 127 с.
82. История русской литературы. XX век. Серебряный век. // под ред. Ж. Нива, И Сермана, В. Страды и Е. Эткинда - М.: Прогресс- Литера, Русич, 1995. - 704 с.
83. История русской живописи: Рубеж XIX и XX веков / [И. Голицына]. – М.: Белый город, 2007. – 127 с.
84. Ищенко, Д. С. Фоносемантические и цветофоносемантические художественные ассоциации в поэтической речи (на материале творчества В.Я. Брюсова): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Краснодар, 2010. – 139 с.
85. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.
86. Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 26–39.

87. Кандинский, В. В. К вопросу о форме // Синий всадник. – М.: : Изобразительное искусство, 1996. – 192 с.
88. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линии на плоскости. М.: АСТ, 2018. – 384 с.
89. Катаева-Мякинен, Е. В. Образ Испании в записках русских путешественников XIX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 133 с.
90. Качков, И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект // Проблемы исторической поэтики. – 2021. – Т. 19. – № 4. – С. 305–319.
91. Кириллова, Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2004. – 26 с.
92. Киселев, М. Ф. Константин Алексеевич Коровин. Станковое творчество. – М.: Искусство. — 1971. – 21 с.
93. Ковалева, Е. К. Термин «автобиографизм» в современном литературоведении // Вопросы русской литературы. – 2013. – № 26 (83). – С. 224–231.
94. Коган, Д. З. Константин Коровин. – М.: Искусство, 1964. – 360 с.
95. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М.: Наука, 1986. – 251 с.
96. Козубовская, Г. П. Русская литература и поэтика зримого: монография. – Барнаул, 2021. – 448 с.
97. Колобаева, Л. А. Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
98. Комаровская, Н. И. О Константине Коровине / [Послесл. А. Н. Савинова, с. 102–121]. – Ленинград: Художник РСФСР, 1961. – 126 с.
99. Константин Алексеевич Коровин: альбом репродукций / Авт.-сост. и авт. вступ. статьи С. Капланова. – М.: Изогиз, 1963. – 12 с.

100. Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2014. – 399 с.
101. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / Сост. книги и авт. моногр. очерка [с. 10–130] Н. М. Молева; [Предисл. нар. художника СССР Б. Иогансона]. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.
102. Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 1. Мемуары «Моя жизнь». Рассказы (1929–1935). – М.: Русский путь, 2010а. – 752 с.
103. Коровин, К. А. «То было давно... там... в России»: воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. Кн. 2. Рассказы (1936–1939); Шаляпин: Встречи и совместная жизнь; Неопубликованное; Письма. – М.: Русский путь, 2010б. – 848 с.
104. Коровин, К. А. Константин Коровин вспоминает... – 2-е изд., доп. – М.: Изобразительное искусство, — 1990. – 606 с.
105. Костюхина М. С. От Муму до собачки Сони образ собаки в детской литературе и школьном чтении: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. – 350 с.
106. Кравченко, Т. Ю. Живописный образ В. Маяковского в аспекте интермедиального анализа // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. – 2014. – Вып. 10. – С. 74–80.
107. Кривошлыкова, Л. В. Колоратив черный в романе писателя-билингва Владимира Набокова «Камера обскура / *Laughterinthedark*» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – №1 (29). – С. 129–138. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolorativ-chnyuy-v-romane-pisatelya-bilingva-vladimira-nabokova-kamera-obskura-laughter-in-the-dark> (дата обращения: 29.01.2025).

108. Крюкова О. С. К вопросу о взаимосвязи литературы и живописи // Теория и история искусства. – 2020. – № 3–4. – С. 73–81. – EDNAKCYCN.
109. Кубасов, А. В. И. И. Левитан и его образное отражение в рассказе А. П. Чехова «Несчастье» // Филологический класс. – 2024. – Т. 29. – № 1. – С. 39–50.
110. Кустодиев, Б. М. Письма. Статьи., заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (Из дневников Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. – Ленинград: Художник РСФСР, 1967. – 433 с.
111. Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 1. Воспитание чувств. – М.: Искусство — XXI век, 2008а. – 730 с.
112. Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 2. Путешествия. Кавказ: будни и праздники. – М.: Искусство — XXI век, 2008б. – 762 с.
113. Лансере, Е. Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 3. Художник и государство. М.: Искусство — XXI век. 2009. – 794 с.
114. Легенда о счастье: проза и стихи русских художников: [сборник / сост., вступ. ст. и примеч. В. Б. Муравьева; худож. А. А. Данилин]. – М.: Московский рабочий, 1987. – 431 с.
115. Лейдерман, Н. Л., Скрипова, О. А. Стиль литературного произведения (Теория. Практикум): уч. пособие. – Екатеринбург: изд-во АМБ, 2004. – 184 с.
116. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО, Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
117. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон или о границах живописи и поэзий. – М.; Ленинград: Изогиз, 1933. – 204 с.
118. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Ленинград: Наука, 1967. – 145 с.
119. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков (Эпохи и стили). – Ленинград: Наука, 1973. – 258 с.

120. Мазуренко, О. В. Цветосюжет в лирике А. Блока (на материале поэтических текстов 1905–1915 гг.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2015. – 22 с.
121. Маковский, С. К. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. – М.: Аграф, 2000. – 763 с.
122. Мальцев, Ю. В. Иван Бунин, 1870–1953. – М.: Посев, 1994. – 435 с.
123. Мамонтов, В. С. Воспоминания о русских художниках. – М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2006. – С. 124.
124. Медарич, М. Автобиография/автобиографизм // Автоинтерпретация : сб. ст. по рус. лит. XII–XX вв. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, — 1998. – С. 5–32.
125. Мейлах, Б. С. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 3–10.
126. Мельникова, А. В. «Охотничий нарратив» в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // IV Информационная школа молодого ученого: сб. научных трудов. – Екатеринбург: ЦНБ УрО РАН. 2014. – С. 91–96.
127. Минакова, А. В. Семантика этюдности в прозе М. М. Пришвина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-1. [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21233> (дата обращения: 02.04.2024).
128. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–К. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, — 1991. – 279 с.
129. Молева, Н. М. Жизнь моя – живопись: Константин Коровин в Москве – М.: Московский рабочий, — 1977. – 229 с.
130. Некрасов, Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. Поэмы 1855–1877 гг. – Ленинград: Наука, — 1982. – 103 с.
131. Нестеров, М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1968. – 279 с.

132. Николаева, Т. Ю. Литературное наследие русских художников второй половины XIX – первой половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 188 с.
133. Парамонова, Л. Ю. Мифопоэтика цвета в лирике русских символистов: дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2017. – 183 с.
134. Пастон, Э. В. От частного театра к императорской сцене. Театральная деятельность Константина Коровина. 1885–1910-е // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, 2019. – С. 293–302.
135. Перов, В.Г. Рассказы художника. - Москва: Терра, 2018. — 237 с.
136. Петренко, В. Ф., Коротченко, Е. А. Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов // Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2008. – Т. 5. – № 4. – С. 19–40.
137. Петров-Водкин, К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Автобиограф. Повести. – Ленинград: Искусство, 1982. – 632 с.
138. Пискунов, В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М. — 2005. – 607 с.
139. Пожарская, М. Н. Русское театральное-декорационное искусство конца XIX начала XX века. – М., Искусство, 1970. – 410 с.
140. Полозова, Л. В. Комментарии // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, 2019. – 400 с.
141. Пономарева, Е. В. Книга художника: текст и затекст // Феномен затекста. – Екатеринбург, 2021. – С. 59–76. [Электронный ресурс]. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/100726/1/978-5-7996-3277-9_2021_chapter_1-4.pdf (дата обращения: 29.01.2025).
142. Пономарева, Ю. В. Концепция «цвета» в живописной метапоэтике художника К. А. Коровина // Наука. Инновации. Технологии. – 2009. – № 5. – С. 272–278.

143. Пономарева, Ю. В. Корреляция живописного и прозаического текста К. А. Коровина: импрессионистичность // Рефлексия. – 2008. – № 2. – С. 51–52.
144. Пономарева, Ю. В. Метапоэтика живописи как проблема // Textus. – 2008б. – № 12-1 (12). – С. 362–372.
145. Пономарева, Ю. В. Особенности структуры портретных зарисовок в текстах живописца К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2010. – № 8. – С. 317–322.
146. Пономарева, Ю. В. Особенности языкового выражения пейзажа в литературных текстах художника К. А. Коровина // Язык. Текст. Дискурс. – 2009. – № 7. – С. 230–236.
147. Пономарева, Ю. В. Слово-образ «художник» в метапоэтике живописцев (на материале текстов К. А. Коровина и М. А. Врубеля) // Язык. Текст. Дискурс. – 2008. – № 6. – С. 202–207.
148. Пономаренко, Е. О., Бочкарева, Н. С. Экфрастический портрет в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж // Проблемы национального глазами Старого и Нового Света: сб. статей: в 2 ч. Ч. 2. – Минск: МГЛУ, 2015. – С.178–185.
149. Понятийный словарь по культурологии. – Таганрог: Издательство ТРТУ, 2005. – 94 с.
150. Поташова, К. А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов): дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – М., 2015. – 267 с.
151. Пращерук, Н. В. Диалоги с русской классикой: о прозе И. А. Бунина: монография. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2012. – 144 с.
152. Пращерук, Н. В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой: монография. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург: Издательство Уральского федерального университета. — 2016. – 206 с.

153. Пращерук, Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен: учебн.-метод. пособие. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2012б. – 232 с.
154. Пращерук, Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. – Екатеринбург: Муниципальный учебно-методический центр «Развивающее обучение»; НОУ «Фонд «Созидание», 1999. – 253 с.
155. Пришвин, М. М. Весна света: Избранное. – М.: Молодая гвардия, 1955. – 670 с.
156. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1986. – 370 с.
157. Пророкова, С. А. Исаак Ильич Левитан. - Киев: Рад. шк., 1990. – 159
158. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. Стихотворения. 1827–1836. – Ленинград: Наука, 1977. –125 с.
159. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 2. Кн. 2. Стихотворения, 1817–1825: Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. – М.: Воскресенье, 1994. – 1206 с.
160. Рассадин, Ст. Пером и кистью // Литературная газета. – 7 февр. – 1979. –№ 6/7. – С. 8.
161. Репин, И. Е. Далекое близкое. – Ленинград: Художник РСФСР, 1986. – 486 с.
162. Рерих, Н. К. Из литературного наследия. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 534 с.
163. Романова, Е. В. Основные параметры артистизма // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2 (40) – С. 90–93.
164. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Акад. проект, 2003. – 357 с.
165. Савчук, В. В. Философия фотографии. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2005. – 256 с.

166. Сапаров, М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 85–103.
167. Седельникова, О. В. Литература и живопись в художественной критике А. Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 3 (41). – С. 156–169.
168. Силантьева, В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с.
169. Скобелев, Д. А. Эстетическая рефлексия Ю. П. Анненкова: на материале художественных и публицистических произведений: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2009. – 210 с.
170. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 357 с.
171. Смирнов, И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – 544 с.
172. Снигирева, Т. А., Созина, Е. К. «Войти в картину, как в избу»: язык самоописания в дорожном дневнике и этнографических работах В. Кандинского // Уральский исторический вестник. – 2018. – Т. 59. – № 2. – С. 68–77.
173. Соколов, М. Н. Символы «прекрасной эпохи». К иконологии цветов Константина Коровина // Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, 2019. – С. 41–48.
174. Степанов, Ю. С. Семиотика. Философия. Авангард // Семиотика и Авангард: Антология. – М.: Академический проект; Культура, 2006. – 1168 с.
175. Тартаковский, А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в.: От рукописи к книге. – М.: Наука, — 1991. – 286 с.

176. Тенишева, М. К. Впечатления моей жизни. – Ленинград: Искусство, 1991. – 287 с.
177. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса; теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия, 2004. – 510 с.
178. Трубецкова, Е. Г. Сознание как «Оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2010. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 63–70. [Электронный ресурс]. URL: <https://bonjour.sgu.ru/ru/articles/soznanie-kak-opticheskiy-instrument-o-vizualnoy-estetike-v-nabokova> (дата обращения: 29.01.2025).
179. Тюпа, В. И. Нарратив // Поэтика: слов. Акт. терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008 – 358 с.
180. Уртминцева, М. Г. Говорящая живопись. (Очерки истории литературного портрета): монография. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 2000. – 124 с.
181. Фарыно, Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
182. Фарыно, Е. О парадигме «Портрет–Акт–Натюрморт» и ее семиотике // StudiaLitterariaPolono-slavica. – Warszawa: PolskaAkademiaNauk, 2002. – 518 р.
183. Федоров-Давыдов, А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
184. Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство // Статьи и очерки. – М: Искусство., 1975. – 739 с.
185. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
186. Флоренский, П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 366 с.

187. Хализев, В. Е. Теория литературы: учеб. для студентов вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 404 с.
188. Ханзен-Лёве, О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
189. Ханзен-Лёве, О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 72.
190. Ханзен-Лёве, А. Статья А. Блока «Дитя Гоголя» // Acta Slavica Estonica VII. Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту: Издательство Тартуского университета, 2015. С. 9–35.
191. Харджиев, Н. И. Поэзия и живопись // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т.1. – М.: Лит-худож агентство РА, 1997. – 702 с.
192. Честняков, Е. В. Сказание о Стафии - Короле Тетеревином роман-сказка. — М.: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2007. — 365
193. Чуковский, К. И. Илья Репин. –2-е изд., перераб. и доп. – М.: Искусство, 1983. – 143 с.
194. Шабаев, Ю. П., Жеребцов, И. Л., Журавлев, П. С. «Русский Север»: культурные границы и культурные смыслы // Мир России. – 2012. – № 4. – С. 134–153.
195. Шагал, М. Моя жизнь. – СПб.: Азбука, 2000. – 411 с.
196. Шаляпин, Ф. И. Повести о жизни. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1966. – 340 с.
197. Энциклопедия импрессионизма / под ред. Мориса Серюлля и Арлетт Серюлля; [пер. с фр. Н. Матяш]. – М.: Республика, 2005. – 293 с.
198. Юон, К. Ф. Автобиография. – М.: Гос. Акад. художественных наук, 1926. –56 с.
199. Clark, T. J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. – New-Jersey: Princeton University Press, 1999. – 408 p.

200. Jahn, M. *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*. – English Department. University of Cologne, 2021. – 96 p.
201. Landa, J. A. G., Onega, S. *Introduction to “Narratology” // Narratology*. – NY.: Longman, 1996. – 324 p.
202. Prince, G. *A Dictionary of Narratology*. – London; Lincoln: Nebraska UP, 1987. – 118 p.
203. Prince, G. *On Narratology (Past, Present, Future) // French Literature Series 17*. – 1990. – Pp. 1–14.
204. Smith, B. H. *Narrative Versions, Narrative Theories // On Narrative*. – Chicago: Chicago UP, 1981. – Pp. 209–232.
205. Victor Gabriel Gilbert (1847–1933). // <https://www.macconnal-mason.com/artist-detail/240430/victor-gabriel-gilbert> (дата обращения: 10.05.2024).

Приложение 1. Зима в Лапландии. 1894³⁴⁷



-
1. ³⁴⁷ Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2014. – 399 с. С. 102



2. ³⁴⁸ Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2014. – 399 с. С. 103

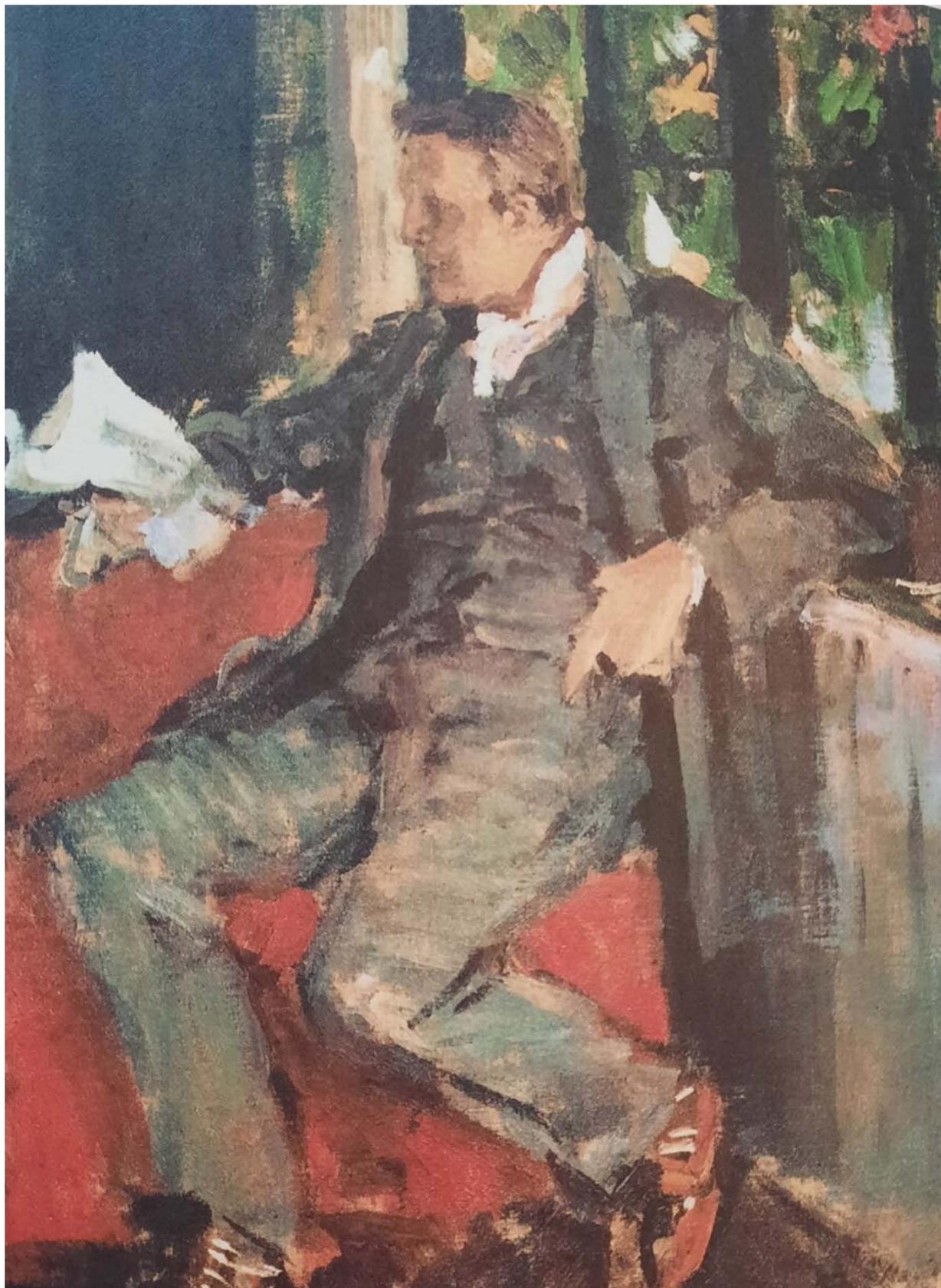
Приложение 3. Зимний пейзаж. 1930е³⁴⁹



³⁴⁹ <https://dzen.ru/a/ZYctz0JmzHvbvDJH>



³⁵⁰ Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. — М.: Третьяковская галерея, — 2014. — 399 с. С. 70.



³⁵¹ Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. — М.: Третьяковская галерея, — 2014. — 399 с. С 139.



³⁵² Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2014. – 399 с. С 165



3. ³⁵³ Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Третьяковская галерея, — 2014. – 399 с. С. 235